BRIEFE

AN

ZEITGENÖSSISCHE MUSIKER

VON

PAUL BEKKER

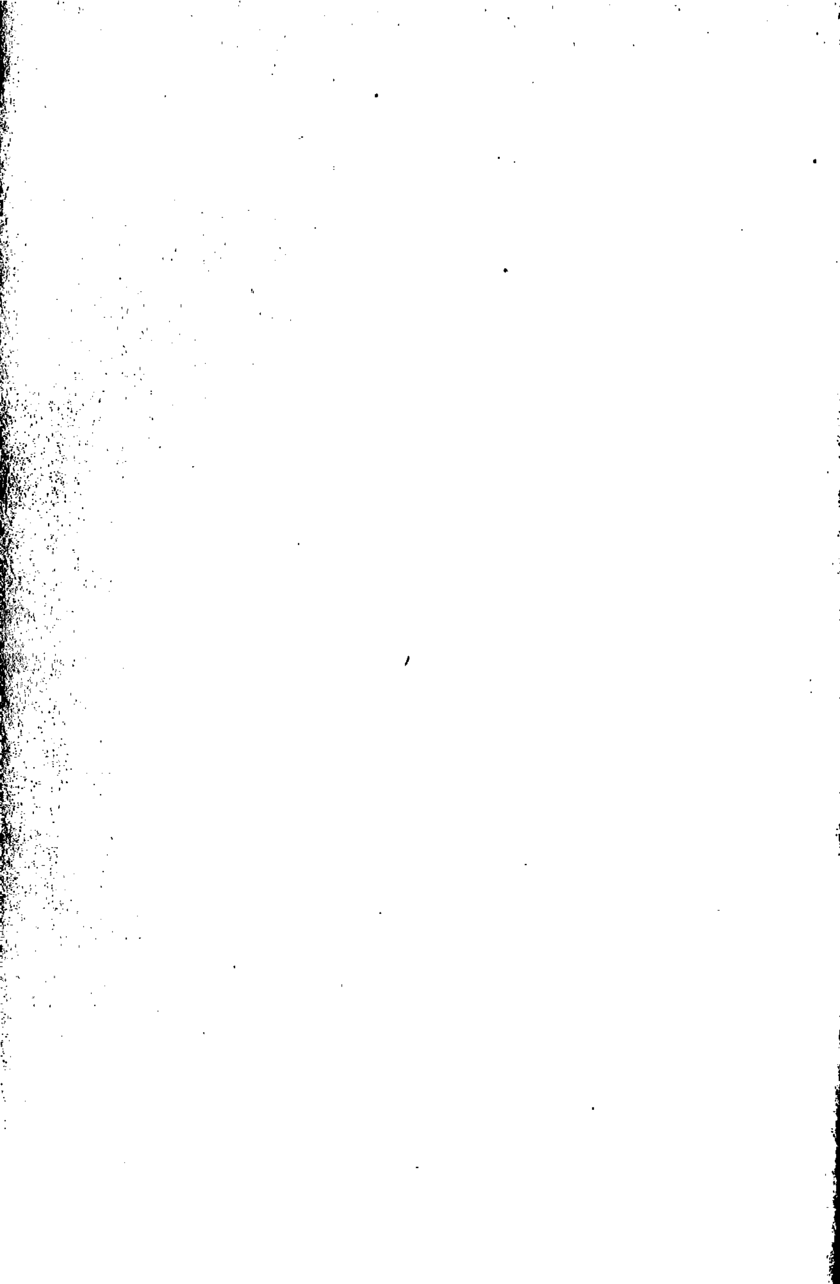


1932

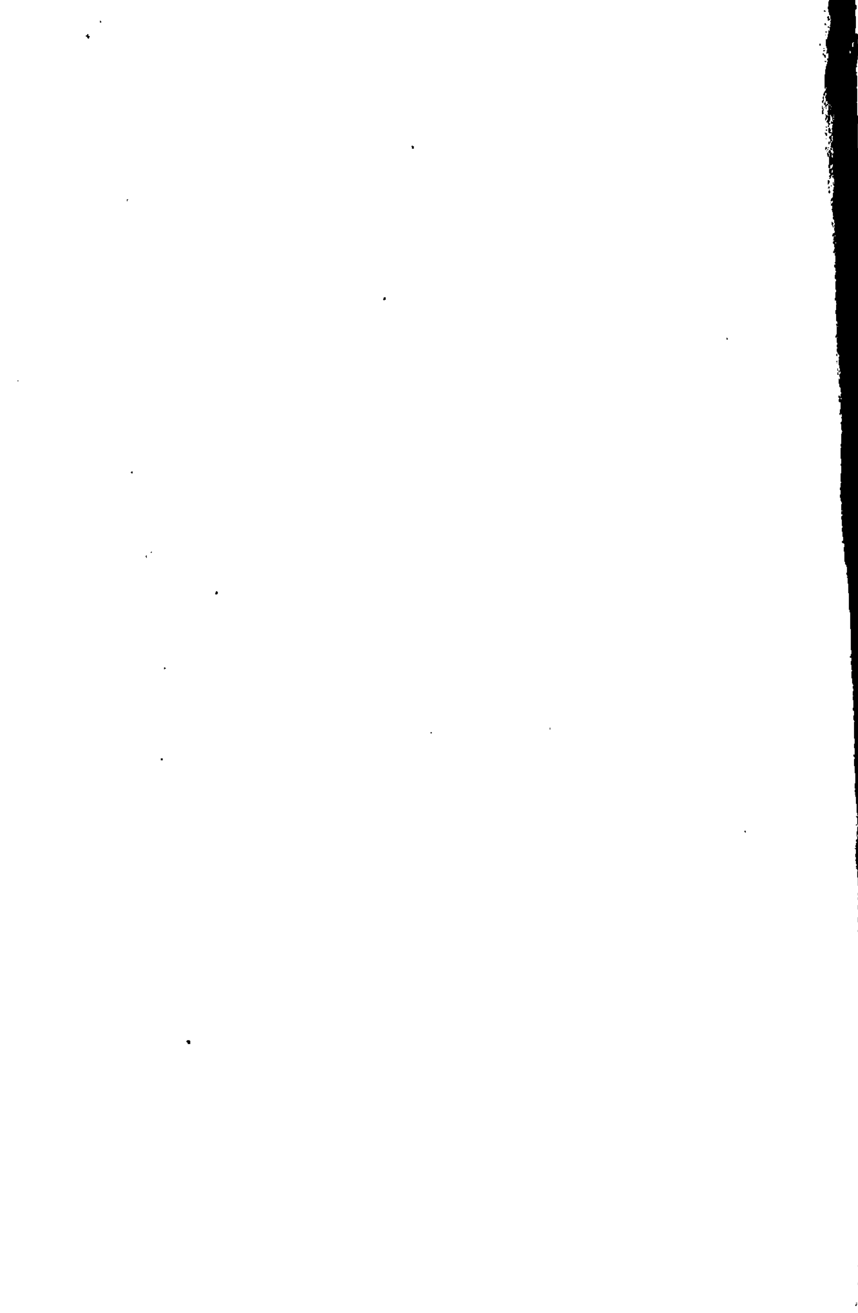
MAX HESSES VERLAG, BERLIN-SCHÖNEBERG

Max Hesses Handbücher
Nr. 98

Leser, wie gefall' ich Dir?
Leser, wie gefällst Du mir?



Inhaltsverzeichnis



An Richard Strauß

Hochverehrter Meister,

wenn ich hier den Versuch mache, Gang und Stand der musikalischen Kunst unserer Tage durch Briefe an führende Zeitgenossen zu ermitteln, so müssen Sie der erste sein, an den ich schreibe. Nicht wegen der äußeren Stellung oder im Hinblick auf die Bedeutung im richtunggebenden Sinne. Ganz einfach weil Sie der erste sind unter den Lebenden. Der erste an Genie, der erste an Erfolg, der erste vor allem in der Kunst der Lebensführung, des praktischen Erweises dafür, wie der Künstler durch seine Kunst Leben und Welt meistert. So sind Sie der wahrhafte Meister, einer, der nicht nur kann, sondern der dieses sein Können restlos in die Meisterung aller Materie umzusetzen vermag, von den Notenköpfen bis zu den Menschenköpfen.

Ich erinnere mich eines noch nicht lange zurückliegenden Abends, als wir über die zur fast unmerklichen Abbreviatur zusammengedrängte Art Ihrer Zeichengebung und deren intensivierende Wirkung auf die Ausübenden sprachen. „Es ist nur der Wille", sagten Sie. Das ist die einzige und richtige Erklärung. Hier ist in Wahrheit eine weltanschauliche Erkenntnis zur Trägerin eines einzigartigen Gestaltungsprinzipes geworden, eines Prinzipes, dessen sich freilich nur der geniale Mensch zu bedienen vermag. Vergessen wir nicht, was alles vorangehen mußte, um diese Verdichtung der Willenskraft in die eine, kaum noch wahrnehmbare Hand- oder Fingerbewegung, in das kurze Neigen oder Heben des Kopfes, in den

knappen, gar nicht befehlenden, nur still anordnenden Blick zu ermöglichen. Sie selbst haben einen weiten Weg bis zu diesem Ziel zurücklegen müssen. Wer aber außer Ihnen hätte den gleichen Weg überhaupt zu finden und zu gehen vermocht?

Eben darum erscheint mir das dirigiermäßige Willensspiel nur als äußeres Symptom, Auswirkung der Macht, die als Grundkraft die Gestaltung Ihrer Kunst und Ihres Lebens überhaupt bestimmt. Auch diese Macht ist „nur der Wille“. Er allein hat es Ihnen ermöglicht, Leben und Kunst zu dieser Übereinstimmung zu führen, ruhiger Gebieter zu sein, des Besitzes sicher in einer Zeit, in der auch die Besten und Kraftvollsten von Widersprüchen gejagt, oft zweifelnd und unentschlossen stehen und sich nicht frei lösen können aus dem Krampfe, der die Welt durchzieht.

Das ist die letzte Wandlung, in der Sie sich uns zeigen: der Mensch, der in sich selbst bis zur höchsten, reinlichsten Zelle gelangt ist und von hier aus das Wesen seines Wesens sich und den anderen offenbart. Viele Wandlungen waren zu durchlaufen bis hierher, manche Mißverständnisse mußten entstehen, die erst jetzt zur Klärung gelangen. Waren Sie nicht wie wir alle einstmals einer Richtung zugeteilt? Glaubten nicht Sie selbst dieser Richtung zuzugehören, ihr verpflichtet zu sein mit all den Folgen äußerer kunstpolitischer und künstlerischer Art, die sich aus solcher Verpflichtung ergeben? Bis das Gesetz der Persönlichkeit immer stärker anstieß gegen diesen Zwang, ihn auflockerte, ihn umwarf, die aus ihm gewonnenen Wertbegriffe ungültig machte. Damit zugleich aber gerieten Stellung und Schätzung der Erscheinung

selbst ins Schwanken. Sie wurden einer Neuordnung unterworfen, mit der auf der Höhe des Schaffens das gesamte bisherige Lebenswerk einer fast feindselig erbitterten Nachprüfung verfiel.

Woher kam diese feindselige Erbitterung? Aus enttäuschter Liebe. Sie, der heut fast Siebzigjährige, galten Ihrer und der nachfolgenden Generation von den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts als Verkörperung, als Inbegriff der Jugend. Sie waren der erste jugendliche Mensch, der mit all den Verehrungswürdigen, aber längst Verstorbenen oder in Patriarchenferne gerückten Erscheinungen der letzten großen Zeit wieder in eine Linie treten durfte. Sie gaben die unmittelbare Verbindung zu ihnen und damit allen Mitlebenden den Glauben an den Wert und die Daseinsberechtigung der eigenen neuen Generation. Diese Ihre Wirkung ist für die Bestimmung der Persönlichkeit wichtiger als die Feststellung von Besonderheiten Ihrer Partituren. Das waren Mittel, so oder so wurden sie auch von anderen verwendet. Stand es auch schon sehr bald fest, daß Sie die stärkste, die repräsentative Begabung der Zeit waren, so gab es immerhin noch andere, und Vergleiche waren möglich. Unvergleichbar aber war die Persönlichkeit als Gestaltwerdung einer neuen Jugend, die das Werk der vorangehenden großen Generation mit leidenschaftlicher Hingabe in sich aufzunehmen und es zugleich kraft eigener Intention in neuer Formung aus sich herauszustellen vermochte.

Darum waren wir noch Jüngeren damals alle bedingungslos straußisch gesinnt — nicht nur die Komponisten und ausübenden Musiker, auch die Schrift-

steller, Kritiker und in weiterem Umfange überhaupt alles, was für die Musik lebte. Straußisch für oder straußisch gegen, was im Grunde genommen keinen Unterschied bedeutete. Aber hier war der große Richtungsweiser und Wertbestimmer, der Inbegriff des geistigen Vermögens und schöpferischen Könnens: der Wille der Jugend, die vor dem gewaltigen Erbe der Romantik stand mit der Aufgabe, es sich produktiv anzueignen und weiterzubilden.

Ich erinnere mich aus dieser Zeit eines Vorfalles, der vielen Mitlebenden längst aus dem Gedächtnis entschwunden sein mag, doch für Ihre Eroberungskraft und Willensmacht so charakteristisch ist, daß ich ihn hier festhalte. Durch Weingartners Ausscheiden war die Leitung der Sinfoniekonzerte der damaligen königlichen Kapelle frei geworden. Die Bestimmung des Dirigenten unterlag in diesem Falle der Wahl des Orchesters. Sie kamen als königlicher Kapellmeister in erster Linie in Betracht, das Orchester aber — wie Musiker nun einmal sind — fürchtete Ihre Rücksichtslosigkeit als Dirigent wie als Programmgestalter und lehnte Sie ab. Gerade als diese Kränkung (wer möchte sie heut noch glauben?) erfolgt war, dirigierten Sie in der Philharmonie Beethovens c-moll-Sinfonie. Es war die denkwürdigste Aufführung, die ich erlebt habe, und fast möchte ich meinen, daß Sie selbst das Werk niemals wieder so dirigiert haben. Alles was an Entrüstung und Zorn über diesen Schildbürgerstreich in Ihnen war, brach hier sturmartig aus, der Genius triumphierte so herrlich über die Mediokrität, daß es uns Hörern den Atem versetzte. Ich weiß heut noch nicht, wie wir damals an den Schluß des Finale ge-

langten, so zitterte alles in uns vor Erregung. Ich weiß nur, daß ich die Sinfonie sicher oft besser ausgewogen, in Einzelheiten klangschöner und planvoller durchdacht gehört habe: gewaltiger, orkanhaft elementarer — also sagen wir: beethovenscher nie. Am nächsten Tage aber wurde eine Sonderversammlung der königlichen Kapelle einberufen und Richard Strauß einstimmig zum Dirigenten der Konzerte gewählt. Der Wille hatte auch hier die kleinen Mächte des Alltages bezwungen und ihren ersten Sieg in eine Niederlage verwandelt.

So sahen wir Sie: als den Kämpfer für das neue junge Künstlertum, als den Gegner leeren Herkommens, schlechter Gewohnheiten, müder Konzessionen. Und dieses Bild entsprach der Wirklichkeit, denn so waren Sie auch. Der schöne Rausch dessen, was man damals als Fortschrittsidee auffaßte, erfüllte Sie und sprang von Ihnen über auf alle, die mit Ihnen Berührung gewannen. Ich denke an die Berliner Konzertreihen mit dem Tonkünstler-Orchester, in denen Sie grundsätzlich nur neue Werke aufführten und dazu Liszts sämtliche sinfonische Dichtungen in zyklischer Folge. Ich denke an Ihre Bemühungen, Hülsens alten Opernspielplan mit neuen oder mit vergessenen alten Opern zu durchdringen. Ich denke an Ihre Erneuerungen von Spielplanwerken, die nicht ausgingen von willkürlicher Umformung der Szene, sondern von der geistigen Neuschöpfung der musikalischen Erscheinung. Ich könnte ebenso sprechen von „Feuersnot", „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Heldenleben". Das aber weiß heut noch jeder, während die unmittelbar praktische Auswirkung Ihrer Persönlichkeit, wie sie sich in

der Neugestaltung des musikalischen Lebens, in der Aufschließung bisher unbekannter Schaffensenergien äußerte, dem Bewußtsein vieler Mitlebender entschwunden und Jüngeren überhaupt nicht bekannt ist.

Das heutige Erinnern hieran bedeutet aber keineswegs das Gedenken an besondere reproduktive Leistungen. Dirigenten von außergewöhnlichem Ausmaß gab es auch damals in Berlin, neben Ihnen war an der Oper Muck tätig, Blech kam bald hinzu und in der Philharmonie wirkte die magische Erscheinung eines Arthur Nikisch. Was Sie aber gaben und was ich hier meine, war nicht die Dirigentenleistung als solche, so stark und eigenwillig genial auch sie unter den anderen erschien. Darüber hinaus war es der schöpferische Impuls, der aus dieser Leistung auf die Totalität unseres musikalischen Fühlens und Vorstellens überstrahlte. Es war die Kundgebung der Persönlichkeit, die wir in immer zunehmendem Maße als allgemeingültig empfanden und erkannten, gleichviel ob sie sich als Komponist oder Dirigent oder ästhetischer Bekenner äußerte. Was sie tat war richtig, wie sie es tat war Norm. In ihr sahen wir uns zu höchstgesteigerter Kraft erhoben: vollendete Willensgestaltung einer Jugend, die neuerobertes Gebiet durch eigene Kraft sich gewinnt.

So begann es und so blieb es eine Zeitlang, und dann wurde es so ganz anders. Ein Bruch trat ein, den wir nie für möglich gehalten hätten und der uns allmählich zu völligem Umdenken zwang. Es kam die äußerlich machtpolitische Befestigung Ihrer Stellung in Form von Freundschaftsdiensten für solche, die dieser

Freundschaft nur durch willenlose Gefolgschaft wert waren. Es kamen die kleinen und die großen Konzessionen an einflußreiche und an hohe Herren. Vielleicht war es Klugheit, die solches gebot, und wahrscheinlich hatten Sie sogar recht. Diese Klugheit aber verdroß und erschütterte den Glauben. Das waren indessen nur äußere Anzeichen einer inneren Wandlung. Ihre Programme vor der Übernahme der Sinfoniekonzerte hatten nur Novitäten enthalten. Ihre Sinfonie-Konzertprogramme enthielten fast nur Nicht-Novitäten, als wollten Sie hinterher beweisen, daß Sie gar nicht so gefährlich seien, wie Ihre Wahlgegner gemeint hatten. Aber war es nicht Ihre Gefährlichkeit, die Ihnen den Sieg verschafft hatte, und war es nicht eben diese Gefährlichkeit, die wir wollten und die wir liebten?

Ich glaube heut, daß es nicht nur Konzessionsbereitschaft war, sondern mehr ein tieferer Zwang, der Sie auf diesen neuen Weg drängte, daß dieser Zwang Ihnen die Konzessionsbereitschaft zum mindesten erleichterte. Was sich damals als Umstellung Ihrer praktischen Arbeitsart äußerte, war ja nur Reflex und Begleiterscheinung der Wandlung, die von „Elektra“ zum „Rosenkavalier“, von diesem zur „Ariadne“ und nun weiter zur „Josephslegende“, „Alpensinfonie“, „Frau ohne Schatten“ führte. Was begab sich da? Vielleicht stehen wir diesen Erscheinungen heut noch zu nah, um den richtigen Blick für sie zu finden. Mir gelingt es bis zum Augenblick noch nicht, in dieser Wendung Ihres Schaffens anderes zu sehen, als ein zielloses Umherstreifen im Kreise nach stürmischem Anstieg — vielleicht mit dem inneren Sinn eines Sichfindens der gereiften Persönlichkeit.

Der Richtungszauber hatte sich aufgebraucht. Mochte er nach außen hin noch wirken, jetzt vielleicht erst seine machtpolitische Kraft erweisen, so war er doch für den schaffenden und gestaltenden Künstler inhaltlos geworden, inhaltlos wie der ganze Fortschrittstrug überhaupt. War es bewußtes oder unbewußtes Erkennen der Erschöpfung dieses Antriebes, der Ihnen den Zwiespalt von äußerer Aktivität und künstlerischer Einkapselung aufzwang, Sie von dem noch aus heiterer Unbefangenheit empfangenen Stilwunder des „Rosenkavalier" zur planvollen Stilkunst der „Ariadne" und von da aus weiter über Zwischenwerke zu dem Sehnsuchtstraum der „Frau ohne Schatten" trieb?

Ich möchte auch hier eine aufschlußreiche persönliche Erinnerung einflechten: wie Sie während einer gutgelungenen „Rosenkavalier"-Aufführung in glücklicher Selbstzufriedenheit sagten, das Werk sei in besonders frohen Schaffenszeiten entstanden, wo Sie nur so leichthin geschrieben hätten, ohne sich weitreichenden Reflektionen und Skrupeln hinzugeben. Nun, unbedacht haben Sie auch damals nicht geschrieben, das beweisen Ihre Briefe an Hofmannsthal. Die künstlerische Naivität des Schaffens im höheren Sinne aber war sicher vorhanden, so daß man sich vorstellen kann, wie Sie gleichsam erst hinterher rückblickend über das Ergebnis erstaunten und grübelten.

Wohin aber führte Sie dieses Grübeln? In eine Einsamkeit weit außerhalb der Welt, in der Sie bisher gelebt hatten und in der Ihr Name und Ihre Person immer noch Herrschaft übten. Und während Ihr Blick mehr und mehr nach innen sank, begab sich die Katastrophe, und diese ganze Welt, Ihre bisherige Welt,

ging unter. Sie aber saßen wie der Kaiser in Ihrem Werk versteint, nur das Auge noch lebend, auf Ihrem Thron, zu dem kein Reich mehr gehörte, und das Leben schien erloschen.

Was konnten Sie uns so sein? Wie gern hätten wir uns an Sie gehalten, denn damals tat der Führer not — aber seine Sprache klang nicht mehr zu uns herüber. Wir sahen nur noch einen Meister, der ebenso einer früheren Zeit hätte angehören können. Der Mann, der einst alle um sich versammelt hatte und als Persönlichkeit Inbegriff aller war, stand jetzt allein, umgeben nur noch von liebedienerischen Trabanten. Einst Führer und Repräsentant der Jugend mußte er jetzt erleben, daß es eben die Jugend war, die keine Verbindung mehr fand zu ihm, wie ebenso ihm das Wollen dieser Jugend fremd und unverständlich war. Gerade fünfzig Jahre zählten Sie, als der Krieg ausbrach, der diese Wende herbeiführte, fünfundfünfzig, als die „Frau ohne Schatten", dieses kunstvollste und zugleich kühlste, gläsernste Ihrer Werke, zum erstenmal erklang und in eine peinliche Leere hinaushallte.

Man spricht zwar solchen Geschehnissen gegenüber beschönigend von Geschmacksmoden, und mancher sagt, daß Ihr Musizieren eben der damaligen Einstellung nicht entsprochen habe. Solche Erklärungen taugen aber nicht viel. Die lebendige Wirkung ist nicht abhängig von der Befolgung dieser oder jener Prinzipien. War doch zudem Ihre äußere Stellung einflußreich und gebietend genug, um einer etwa nur aus geschmacklichen Gründen hergeleiteten Opposition zu begegnen. Aber es lag nicht nur an uns oder an der Mode. Es lag vor allem daran, daß Sie selbst sich

irgendwie aus dem Leben verloren hatten. Darum konnte Ihre Stimme nicht mehr zu uns dringen wie vordem.

Nun aber kam das Merkwürdige und damit der eigentliche und entscheidende Sieg: das Wiederfinden des alternden Meisters mit einer Jugend, die ihn einst liebte, dann befehdete und schließlich neu verehren lernte: die willige Anerkennung der Persönlichkeit oberhalb der Richtungen, die Freude daran, eine solche Erscheinung überhaupt noch besitzen und ihr huldigen zu dürfen. Wie gering dünken uns nun heut wieder jene Einwendungen, mit denen wir damals glaubten, gegen Sie auftreten zu müssen — und doch würden wir sie in der gleichen Lage heut noch erheben, denn sie kamen aus Gewissenszwang angesichts der Not des Augenblicks. Damals verstanden wir nicht und konnten wir nicht verstehen die Kühle Ihrer Beobachtung, die Glätte Ihrer Objektivität, Ihr Versinken in abseitige Probleme des reinen Gestaltens, während um uns herum die Welt unterging. Aber es war wohl aus Ihnen selbst heraus so nötig. Ein anderes Wort über die innere Methodik Ihres Dirigierens fällt mir hier ein und ich erwähne es, weil es wiederum über mehr aussagt als nur über das Dirigiermäßige: „Abhören."

Abhören, ohne sich selbst durch Geste zu verausgaben, Willen einhauchen und dann kontrollieren, wie er wirkt und sich äußert, alle Kraft in sich sammeln und stauen, aber sie nur unbemerkt auf die anderen umleiten und selbst lediglich beobachten — welche große, kühne, letzte Meisterweisheit. Ich weiß, daß sie sich nicht übertragen läßt. Darum ist nicht zu befürchten, daß andere sie sich zu eigen machen werden. Ich möchte gewiß nicht wünschen, daß der Typus des

rein abhörenden Dirigenten allgemein üblich werde. Um diesen äußersten Grad der Objektivierung sich selbst zubilligen zu dürfen muß man eben Richard Strauß sein, muß man zugleich die Willenspotenz des gereiften Genies zum Einsatz bringen können. Aber daß wir heut noch einen Menschen und Künstler haben, der so dastehen, so handeln, so musizieren darf, daß seine Erscheinung selbst für uns zum bewunderten Kunstwerk wird — das eigentlich ist das Schöne, Beglückende. Da ist jemand, der sich selbst geformt hat aus seinem Willen, so durchgeformt, daß er gewissermaßen aus sich heraustreten und durch nichts mehr als einen ganz leichten Federdruck das Werk, die Persönlichkeit lebendig machen kann bis zur höchsten Intensität.

Das ist es, was man lebendige Geschichte nennt und letzten Sieg des gestaltenden Künstlerwillens. Wir verehren ihn um so höher, als er bei uns zu den größten Seltenheiten gehört: Aufhebung aller Gegensätze von Leben und Kunst, reine Lösung des Lebens in die Kunst, reine Lösung der Kunst in das Leben, Überwindung aller Verschiedenheiten der Generationen durch die absolute Meisterlichkeit des objektivierten Willens.

Ich glaube, hierüber sind wir alle einig, und so grüßen wir Sie aus der Erkenntnis Ihrer Vollendung. Sie haben recht gehabt in allem, weil Sie im ganzen recht hatten und das einzelne jetzt nur noch als Teilchen in das Gesamtbild verfließt. Aber darüber hinaus haben Sie uns die Möglichkeit des lebengestaltenden Genies wieder erwiesen und damit den Glauben neu gestärkt an die sieghafte Kraft des Geistes und des aus ihm erwachsenen Meistertumes.

An Wilhelm Furtwängler

Sehr verehrter Wilhelm Furtwängler,

zehn Jahre etwa mögen vergangen sein, seit wir zuletzt miteinander korrespondierten. Ich erinnere mich, daß Sie damals glaubten, ich täte Ihnen Unrecht, als ich eine Neigung zum virtuosen Spiel bei Ihnen zu spüren meinte. Daß solche nicht in Ihrer Absicht lag, wußte ich, gleichwohl war sie da. Ich wehrte mich gegen das, was meiner Überzeugung nach am Endpunkt einer solchen Linie stets stehen muß und wird: die Aufführung als Selbstzweck.

Ihr Weg, damals noch gar nicht so freiliegend, hat seitdem in unerwartetem Anstieg zur Höhe geführt. Ich freue mich darüber, zunächst, weil ich zu denen gehörte, die Ihre Begabung erkannten und die ihr gebührende Stellung forderten, als sie noch keinen Weltkurs hatte. Ich freue mich auch deshalb, weil Sie den Platz, an dem Sie heut stehen, nämlich den des ersten deutschen Dirigenten, der Leistung wie der Persönlichkeit nach wirklich verdienen und auf absehbare Zeit behaupten werden. Sie stehen außer Wettbewerb, denn wie auch der Fanatismus einzelner Gruppen diese oder jene andere Persönlichkeit hervorheben und ihr einen Sonder-Altar zu bauen suchen mag, so wird dies Ihnen keinen Abbruch tun. Andere Dirigenten unserer Zeit sind Spezialisten, dieser ein Besessenheits-, jener ein Sensibilitäts-Spezialist, ein dritter paradiert mit der Leichtigkeit seiner manuellen Technik, die ihm erlaubt, bei Proben den Rock lose über die Schulter zu werfen, ohne daß er herunter-

fällt. Es gibt noch immer die verschiedensten Arten, sich in Respekt zu setzen.

Bei Ihnen ist mir erfreulicherweise bisher keines dieser Kunststücke aufgefallen. Daß Sie zumeist auswendig dirigieren, ist angesichts der mühevollen und eindringlichen Art Ihrer Vorbereitung nicht verwunderlich und kaum darauf berechnet, zu *épater le bourgeois*. Sicher haben Sie jenen Terror der Besessenheit ebenso in sich wie jene andere Feinnervigkeit und schließlich die manuelle Fertigkeit. Aber Sie verbinden und bändigen dieses alles in sich, ehe es nach außen, vor das Auge des Zuschauers tritt. Ich will keinem Ihrer Dirigier-Kollegen Unrecht tun, nur ein Verhältnis kennzeichnen, wenn ich sage: die anderen beherrschen Provinzen, Sie sind der Souverän. Sie sind eben nicht nur Dirigent, auch nicht nur Musiker oder Bekenner. Sie sind ein Mensch geistiger Grundhaltung. Sie dirigieren und Sie musizieren nicht, sondern Sie stellen dar und zeigen. Sie schauen mit dem Ohr, und vor uns ersteht eine lebendige Gestalt, die wir wiederum mit den Augen des Ohres, oder sagen wir mit der Phantasie des Ohres erfassen. Dazu steht Ihnen in dem Berliner Philharmonischen Orchester das schönste Instrument zur Verfügung, das die heutige Welt dem Dirigenten zu bieten hat. Das schönste deshalb, weil es ebenfalls nicht nur eine ideale Qualität der Technik und klanglichen Materie darstellt, sondern darüber hinaus die bedingungslose Hingabe und den Willen zur Vergeistigung des Klangbildes mitbringt.

So entstehen Aufführungen, die den Stempel der Vollendung tragen. Ich sage dies auch im Vergleich zur Vergangenheit, obwohl ich mir deren Größe mehr

bewußt bin als mancher andere, weil ich sie nämlich gut kenne. Also weiß ich: wenn schon unter den heutigen Dirigenten keiner ist, der Ihnen gewachsen ist an Kultur des Geistes und Fähigkeit musikalisch kritischer Distanzierung, technisch gesprochen an Disziplinierung der Arbeit, so hatte doch die vorangehende Generation eine Reihe von Dirigentenerscheinungen größten Formates aufzuweisen, mehrere davon Ihnen an naturgegebenem Genie überlegen. Gleichwohl behaupten Sie auch gegen diese Erinnerungsbilder Ihren Platz mit einer merkwürdigen Sicherheit. Was Ihnen fehlt an der demiurgenhaften Dämonie eines Mahler, der triebhaften Urmusikalität und Klangphantasie eines Nikisch, der Elementarkraft eines Mottl und Naturwüchsigkeit eines Richter, das gleichen Sie aus durch Ihre Fähigkeit der Zusammenfassung und spirituellen Verdichtung des Wesenhaften. Irgendwie hat sich bei Ihnen alles in Erkenntnis, in ein philosophisch durchleuchtendes Schauen umgesetzt — wie stets da, wo eine große Linie zum Ende neigt. Ich sehe in Ihnen eine solche Schlußerscheinung, den reproduzierenden Künstler einer aussterbenden Generation. Daher jene besondere Ausgeglichenheit der Eigenschaften, wie sie Letztlinge haben, nicht mehr elementar im Sinne des Ursprünglichen, nicht mehr animalisch rassig, wohl aber innerlich verbunden mit allen Eigenschaften des Großen, sie gereinigt und gesammelt in einem letzten gesättigten Abglanz gebend.

Solcher außerordentlichen Leistung mangelt es nicht an ebensolcher außerordentlichen Anerkennung. Alle europäischen Länder haben sie Ihnen dargebracht. Es

ist kein Nebengefühl der Mißgunst dabei, wenn ich sage: in einem Maße dargebracht, das nicht zu hoch gegriffen wäre, wenn Sie nicht nur Beethovens Interpret, sondern Beethoven selbst wären. Aber Zeiten von der Art der unsrigen, unsicher im Beurteilen der schöpferischen Leistung, lieben es, das notwendige Maß an Begeisterungsbedürfnis wenigstens dem nachschöpferischen Künstler darzubringen. Er macht es uns so viel bequemer, und man geht vor allem sicher darin, daß man sich nicht irren kann.

Ich selbst gestehe, daß mich die Vollkommenheit Ihrer Leistung immer etwas bedrückt und traurig macht. Das war es wohl auch, was ich bei jener Differenz vor Jahren bereits empfand: das Störende einer Aufführung, die sich als Absolutum vor uns stellt. Wozu bedarf es dessen? Die Menschen sprechen von Furtwänglers Neunter, oder von Furtwänglers Bruckner oder gar von Furtwänglers Brahms. Gewiß: es ist dumm und töricht ausgedrückt, zudem mag viel Mode dabei sein. Aber ich kann verstehen, daß sie so sagen. Sie erkennen und empfinden das Restlose. Eben diese Restlosigkeit wird gegeben durch den Interpreten, seltsamerweise gerade durch den, der am wenigsten darauf ausgeht, Beethoven durch Eigenwilligkeiten zu verdrängen oder aus Entdeckerehrgeiz mit privater Subjektivität zu belasten. Zeigt sich vielleicht an dieser Zwiespältigkeit von Absicht und Wirkung die heimliche Tragik des spätgeborenen Künstlers, der einer Vergangenheit dienen und in ihr leben muß, ohne den Weg zu seiner Zeit finden zu können?

Es geht die Sage, daß Sie viel komponierten, Ihre Arbeit aber niemals und niemandem zeigten.

Neuerdings soll das freilich anders werden. Ich weiß nicht, ob der Sachverhalt zutrifft, aber es könnte sein in dem eben von mir gemeinten Sinne der tragischen Zerspaltung einer Persönlichkeit, die um den Preis einer vielleicht vorhandenen Produktivität für das Leben in der eigenen Zeit die vollkommene Erfassung des Vergangenen eingetauscht hat.

Was aber haben Sie damit eigentlich erwählt?

Das Bewußtsein der Leistung mag Ihr Lebensgefühl im Augenblick befriedigen und der Beifall der Welt mag Ihnen schmeicheln. Was aber weiter? Was ist es schon mit den Dirigenten und was ist es mit unseren Konzerten? Ich verstehe hier unter Konzert jene Art von musikalischen Veranstaltungen, zu der das Publikum in Massen geht oder doch gehen sollte, um Orchester- und ähnliche Instrumentalwerke großen Stiles zu hören. Werden diese Konzerte bleiben, so wie sie sind, werden sie überhaupt bleiben? Wozu eigentlich? Um Beethoven, Brahms und Bruckner aufzuführen, dazu vielleicht noch dieses oder jenes von Bach, Händel, Mozart, Haydn, etwas Romantisches, dazwischen und obenauf einige moderne Leute? Dieses alles zusammengestellt zu einer Mischung, von der man annehmen darf, daß sie den Abonnenten behagt, indem sie nicht zuviel bringt von diesem oder jenem, namentlich Zeitgenössischen, dafür aber ausreichend Klassiker und sonstiges Gewohntes! Denken Sie nicht, daß ich mich gegen Klassiker wehre. Ich wehre mich aber gegen die infame Verbürgerlichung und Verspießung unserer großen revolutionären Geister, wehre mich dagegen, daß sie immer wieder als Eideshelfer der niederträchtigsten Philisterei dienen müssen.

Ungefähr so wie ich es eben schilderte, muß es doch zugehen, wenn Sie Ihre Winterprogramme entwerfen? Sie werden dagegen fragen, ob es nicht immer so gewesen sei? Ich erwidere: nein. Die vorangehenden Dirigenten-Generationen hatten stets neue Aufgaben vor sich. Ein Bülow konnte Brahms propagieren und Richard Strauß entdecken, Weingartner und Strauß haben Berlioz und Liszt in die ständigen Orchesterkonzerte eingeführt, Nikisch und auch Muck durften Bruckner der Welt bekannt machen. Außerdem lag noch das Gesamtwerk Gustav Mahlers da und der große Novitätenschatz der Orchesterwerke von Strauß und Reger. Sie erwidern, daß Sie ebenfalls, wenn auch mit Maß und in vorsichtiger Dosierung, Neuheiten bringen, daß Sie dank kluger Taktik sogar einen verhältnismäßig hohen Prozentsatz von Novitäten Ihren Programmen einfügen dürfen, Sie nennen die Namen: Hindemith, Strawinsky, Schönberg. Sie fragen schließlich, ob es Ihre Schuld sei, daß nicht mehr Werke dieser Art angesetzt werden können und daß die Hörerschaft nicht intensiver reagiere?

Das eben ist es, worauf ich hinaus will. Einem Nikisch konnte man und mußte man vorhalten, daß er sich nicht aufmerksamer der zeitgenössischen Produktion annehme. Sie war da, in großem Ausmaße sogar. Nikisch aber war — das darf gerade diesem so hoch verehrten und genialen Musiker gegenüber ohne Schmälerung seines Nachruhmes gesagt werden — nicht nur zu lässig, diese Werke aufzuführen. Er mochte sie außerdem auch nicht, weil sie seiner Dirigierart nicht entsprachen. Wenn man nun auch bei Ihnen nicht immer an Ihre Liebe und Ihre Über-

zeugungssicherheit gegenüber Ihren Novitäten glaubt, so führen Sie doch gelegentlich solche auf und riskieren sogar zuweilen dabei ein Experiment.

Ihr Verhängnis aber will, daß die Auswahl viel zu klein ist für das, was Sie brauchen, um Ihre Programme dauernd lebendig zu halten. Außerdem paßt nicht einmal dieses Wenige richtig in Ihre Konzerte hinein. Sie machen also Konzessionen, indem Sie Novitäten um der Neuheit willen aufnehmen, die streng sachlich betrachtet nicht in Ihre Konzerte gehören. Diese Novitäten sind nur da, um einer angeblichen Anstandspflicht formelles Genüge zu tun, und jedermann fühlt sich erleichtert, wenn sie vorbei sind. Wäre es nicht besser, ehrlich zu sein und sie grundsätzlich wegzulassen? Nicht aus Gehässigkeit, Bequemlichkeit oder Parteinahme. Einfach aus künstlerischer Aufrichtigkeit, deren Konsequenzen gerade Sie auch da ziehen müßten, wo Sie sich dadurch nach außen hin scheinbar in Nachteil setzen.

Mit einer solchen Handlungsweise würden Sie nämlich die Menschen zwingen, über das Konzert in seiner heutigen Gestalt, über die Aufgabe und die Stellung des Konzertdirigenten und die ferneren Möglichkeiten beider ernstlich nachzudenken. Bis vor zwanzig Jahren konnte man sagen: führt Novitäten auf. Man konnte die Dirigenten der Rückständigkeit und Nachlässigkeit anklagen, die das unterließen. Das Konzert lebte damals von dem alten Bestand, dem das Neue organische Ergänzung gab. Heut sagen zwar die angeblich fortschrittlichen Kritiker noch immer das gleiche. Es paßt aber nicht mehr, denn die wichtigen und wirklichen Novitäten haben mit der Konzertform nichts

mehr zu tun. Man schadet ihnen ebenso wie dem Konzert und dem Konzertdirigenten, indem man sie aus falschem Fortschrittspflichtgefühl dorthin übernimmt.

Was ergibt sich?

Ich glaube, wir müssen die Folgerung ziehen, daß das bisherige große Konzert, und genau so der Konzertdirigent, einer Gattung von aussterbenden Erscheinungen angehört. Also Untergang des Abendlandes? Keineswegs. Entsinnen wir uns, daß Konzert und Dirigent noch nicht gar so lange auf der Welt sind. Wer und was hat beide erzeugt? Die Beethovensche Sinfonie. Wir stehen jetzt ein Jahrhundert von Beethoven entfernt. Mußte die unmittelbare Nachwelt mit dem Urteil warten, so dürfen wir heut, nach hundert Jahren, ohne voreilig zu erscheinen, sagen, daß Beethovensche Sinfonien seit Beethoven nicht mehr geschrieben worden sind. Alles was an artähnlichen Schöpfungen seitdem erschienen ist, von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Mahler, Strauß, kann bei äußerster Hochschätzung seines Eigenwertes der Sinfonie Beethovens nicht verglichen, geschweige gleichgestellt werden. Es verhält sich zu diesem Vorbild wie etwa die Oratorien des 19. Jahrhunderts zu denen von Händel.

Hätten wir uns also über die Möglichkeit eines Ausbaues der Sinfonie getäuscht? Nicht über die Möglichkeit des Ausbaues der Form im einzelnen, wohl aber über die Möglichkeit der Haltung und Fortführung des Wesens der Gattung. Die Sinfonie stirbt ab, wie früher schon das Oratorium. Mit der Sinfonie aber lebt und stirbt das Konzert, denn die Sinfonie ist das schöpferisch idealisierte Konzert. Oder glauben

Sie im Ernst, daß die nächstfolgende Zeit uns eine Komponistenerscheinung bringen wird, die eine Weitererhaltung des Orchesterkonzertes und des Dirigenten als wichtigsten Exponenten der Beethovenschen Sinfonieform rechtfertigen kann?

Ich glaube es nicht. Lassen Sie mich dazu einen Bericht geben über das letzte Konzert, das ich unter Ihrer Leitung hörte und das mir in Erinnerung ist wie ein Menetekel des heutigen Konzertes und seiner Möglichkeiten.

Sie führten Beethovens Erste, die Zweite von Brahms und Strawinskys „Feuervogel" auf, also repräsentative Werke aus drei Zeitaltern der Konzertliteratur. Wie standen sie zueinander? Gehört Strawinskys „Feuervogel" überhaupt in den Konzertsaal? Ich glaube: auf die Bühne. Aber Sie brauchten aus den vorhergenannten Gründen ein zeitgenössisches Werk. Nun hätten zwar Originale zur Verfügung gestanden, bei den meisten indessen wäre der orchestrale Reiz und die bildhafte Kraft des Vortrages geringer gewesen, und ich vermute, daß Ihnen daran lag, gerade diese Art Ihres Könnens einem modernen Werk gegenüber zu erweisen. Also war die Gegenwart durch einen Notbehelf vertreten — zugunsten der Ausführenden. Das ist mir zu wenig, besonders wenn ich diese Wahl als symptomatisch nehmen muß und ganz besonders im Hinblick auf die eröffnende Erste von Beethoven.

Wie war das doch? Reproduktion oder Improvisation? Ich weiß es nicht. Ich vergaß die Entstehungszeit des Werkes, ich vergaß Furtwängler und mich, aber ich sah Beethoven, will sagen, ich sah eine unerhörte und immer wieder unfaßbare Lebenskraft und

Schaffensenergie, die stetig sich bewegt und Welten emporwirft wie eine Zentralsonne — und sah sie in der Kraft, Heiterkeit und unbeschwerten Selbstsicherheit ihrer ersten Mannesjugend. Ich dachte wieder, was man immer denkt beim Anhören einer Beethovenschen Sinfonie, wenn sie richtig aufgeführt wird: diese ist doch die schönste von allen.

Nun kam Brahms. Welch eine Wiedergabe, ohne romantischen Dunst, ohne jene so reizvolle Tschaikowsky-Poesie, die etwa Nikisch seinem vielgeliebten Brahms stets mitgab, verhalten, gebändigt und dann wieder plötzlich riesenhaft ausbrechend. Bei alledem wurde es immer stiller in mir. Die schöne Beethoven-Freude erlosch, es wurde mir eng und enger zumute. Ich sah nicht mehr den schöpferischen Genius und das zeugende Sonnenlicht, ich sah den planetarischen Reflex, still und rein, gewiß, aber nicht die Kraft an sich, nur noch ihr körperloses Spiegelbild.

Jetzt aber das Deprimierende: die Erkenntnis nämlich, daß dieser Brahms es ist, auf den die Hörerschaft am stärksten reagiert, daß sie im Grunde genommen auch im Beethoven immer den Brahms sucht und sieht. Sind es nicht gerade Aufführungen dieser idealisierend verklärenden Art, die solche Grenzen des Geistigen, des Göttlichen und des Irdischen, des Schöpferischen und des Nachempfundenen verwischen? Die darüber hinaus sogar die Täuschung erwecken, als sei der Stillstand Brahms ein Weiterleben der Kraft Beethovens?

In diesem Stillstand aber lebt unser Publikum seit mehreren Dezennien, seitdem es angefangen hat, das große Quietiv Brahms in sich aufzunehmen. In diesem

Stillstand lebt unser Konzert, und wenn es sich richtig repräsentieren will, so zeigt es jene absteigende Linie, wie das hier erwähnte Programm: Beethoven, Brahms, Strawinsky. Sie aber, Wilhelm Furtwängler, sind es, der diese Botschaft vom Stillstand bringt, der sie bringen muß, und zwar so gut und so überzeugend, wie es nur ihm möglich ist: so also, daß seine Kunst uns vortäuschen muß, dies sei eine Bewegung, wo es doch eine Erstarrung ist.

So ist es also mit dem Konzertrepertoire schlechter noch bestellt als mit dem Opernspielplan? Die Oper hat wenigstens außer einem relativ großen Bestand eigenwüchsiger deutscher Werke den Rückhalt an einer starken und sachlich wichtigen ausländischen Produktion. Das Konzert ist vorwiegend auf das deutsche Schaffen angewiesen, es kann ausländische Beigaben nur episodisch, im allgemeinen lediglich als Füllsel einbeziehen.

Wäre dann nicht die Aufgabe des Konzertes als der Stätte des Beethoven-Kultes mit den daran sich organisch anfügenden Ergänzungen groß und umfassend genug, daß man die nicht hineinpassende neue Produktion grundsätzlich ausschließen und sich auf die naturgegebene Aufgabe beschränken dürfte?

Eine unausführbare Idee, werden Sie sagen. Wenn auch der neuen Werke nicht viele sind und niemand sie liebt, weder das Publikum, noch das ausführende Orchester, noch der Dirigent — wir brauchen sie doch als gewissermaßen gegensätzlich anregende, um nicht zu sagen paprizierende Zutaten und nach dem Gesetz der Mischung, wie es auch beim Theater beobachtet wird.

Gerade das Theater gelte als Beispiel. Habe ich

doch selbst den Gedanken des „musealen“ Theaters propagiert, wobei ich allerdings stets betonte, daß unter museal die Zusammenfassung alles Lebendigen von der Vergangenheit bis zur unmittelbaren Gegenwart zu verstehen sei — also vom Pergamon-Museum über das Kronprinzenpalais bis zu den Sezessionen. Beim Theater sehe ich diese Möglichkeit der dauernden Erneuerung durch Mischung der Substanzen als gegeben, beim Konzert sehe ich sie nicht. Das liegt nicht an den Menschen und ihren Begabungen, es liegt am Konzert als Formerscheinung. Hängt es vielleicht damit zusammen, daß Sie selbst immer wieder den Drang nach dem Theater haben, obschon dieses für Ihre mit langsamer Schwere arbeitende Natur ein äußerst mühsam zu handhabender Apparat ist?

Dabei fällt mir ein, daß Sie auch im Theater sich fast nur Werken älterer Herkunft zuwenden — Pfitzners „Herz“ war Ihre erste und einzige Neuheit. Somit wäre wohl Bayreuth der richtige Ort für Sie, und Sie wären der richtige Mann für Bayreuth. Hat man aber je erfahren, daß Bayreuth den richtigen Mann gewählt hätte? Von den Zeiten Hans von Bülows an lastet hier ein Verhängnis, und die kleinsten Dinge regieren in Bayreuth mit unverhüllter Selbstverständlichkeit. Wenn freilich als Repräsentant deutscher Dirigierkunst Herr Elmendorff genügt, so dürfen Sie sich und dürfen wir mit Ihnen uns trösten. Dann waren Sie, Wilhelm Furtwängler, für das jetzt dort Gewollte wirklich zu entbehren.

So bleibt Ihnen das heutige große Konzert mit gelegentlichen Ausflügen in das Phantasiereich des Theaterspieles, in dem die ewige Aktualität der Bühne

die Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vergessen macht. Um so dringender ruft die Stagnation des Konzertes sie wieder herauf und stellt angesichts einer unanfechtbaren Höchstleistung die Frage nach der Sinnhaftigkeit dessen, was da im Namen und mit dem Aufwand einer großen Kunst geschieht.

Hier weiß ich nicht weiter, will sagen, ich sehe keinen Weg ins Freie. Aber ich frage, ob Sie selbst noch nicht den hier angedeuteten Zwiespalt empfunden und mit ihm gerungen haben? Setzt hier vielleicht die innere Linie der Komposition an? Ist hier der Punkt, von dem aus Menschen wie Gustav Mahler, Ferruccio Busoni — auf anderer Ebene, aber doch artähnlich, Erscheinungen wie Rubinstein und d'Albert zum Schaffen gelangten: Drang nach Befreiung aus den bis an die letzte Grenze durchschrittenen Schranken des Nachschöpferischen durch den Sprung in das Chaos des Schöpfertumes?

Etwas von diesem dämonischen Trieb ins Jenseits des Ungeschaffenen, der Beschwörung einer eigenen neuen Welt, der Neugier und Sehnsucht über die zur Vollendung gediehene alte hinaus nach dem Unvollkommenen, Werdenden ist in jedem großen Virtuosen. Ein solcher im edelsten Sinne sind und bleiben Sie, für uns einstweilen der Letzte aus dem Stamme Hans von Bülows, der Präzeptoren-Dirigenten — nur daß Sie die Kette runden, die jener begann. So zeigen Sie uns das Land, das hinter uns liegt, in der abgeschlossenen Vollendung seiner hohen und reinen Schönheit. Hier können und dürfen wir noch einmal schauen und erkennen — der Weg in das Kommende aber führt anderswo weiter.

An Paul Hindemith

Lieber Paul Hindemith,

versuche ich, mir Ihr Bild zu vergegenwärtigen, so steht immer vor mir der kleine blonde Musikant und spielt ohne viel Umschweife und Getue sein Bratschenkonzert. Dabei horcht man erstaunt auf, meint zum erstenmal Bratsche richtig zu hören und wundert sich, wie ausgezeichnet dieses im allgemeinen für so tantenhaft gehaltene Instrument zu dem stämmigen Spieler paßt. Fangen wir dann an zu sprechen, so geht es anfangs nur schwer und holprig. Eine Zeitlang meint man, mit der sogenannten künstlerischen Reflektion sei es nicht so weit her wie mit dem Bratschenspiel. Es zeigt sich aber bald, daß hinter der Wortkargheit nur bockige Verschlossenheit steht und eine zarte geistige Scham, die Scheu trägt, ohne weiteres innerlich bewegende Dinge auszusprechen. Am besten und ganz fließend unterhalten haben wir uns einmal während einer Fahrt in der Eisenbahn draußen im Verbindungsgang. Da gab es solch betäubendes Geräusch und wir wurden so umhergeworfen, daß beiderseits alle Hemmungen physisch weggerüttelt wurden und wir uns ohne jeden Rückhalt die subtilsten ästhetischen Spekulationen ins Ohr schrien.

Ich erinnere mich noch sehr wohl, wie mir eines Tages Ludwig Rottenberg mit jenem geheimnisvollen Kopfschütteln, das er stets bei besonderen Anlässen hatte, sagte, es sei im Orchester jetzt ein junger Geiger, ein höchst merkwürdiger Bursch, mit dem habe es irgendeine Bewandtnis, da müsse man aufpassen.

Dann spielte einmal das Rosé-Quartett — damals natürlich nur versuchsweise in einer Probe — ein Streichquartett von Ihnen, vorher gab es da und dort einige Lieder von Ihnen. Einmal kamen Sie wütend mit einem Zeitungsblatt zu mir: in Stuttgart hatte man zwei Ihrer Opern-Einakter aufgeführt und ein Kritiker — er lebt nicht mehr, also lassen wir seinen Namen — hatte Sie des „Nusch-Nuschi“ wegen pflichtgemäß und national gesinnt mit der üblichen moralischen Dreckspritze behandelt. Kritik wollten Sie sich gefallen lassen, aber so etwas nicht, und dem Kerl gingen Sie an die Gurgel. Ich versuchte Ihnen klar zu machen — heut wissen Sie es zur Genüge — daß dieses eben die eigentliche höhere Methode der Kritik sei und ihre Erduldung in Deutschland obligatorisch für jeden, der Begabung, Können und Charakter einzusetzen hat.

Von da ab ging es weiter aufwärts, schneller und schneller. Es kam die Frankfurter Aufführung Ihrer drei Einakter mit dem „Sankta-Susanna“-Skandal, es kamen Kammermusik- und Orchesteraufführungen an allen Orten. Es kam Donaueschingen, dessen geistiger Träger und Repräsentant Sie waren, es kam Salzburg. Sie waren keine hoffnungweckende Begabung mehr, Sie waren plötzlich Paul Hindemith, zusammen mit Ernst Krenek der Führer der neuentdeckten „Neuen“ Musik. Sie waren auch überall dabei. Als Donaueschingen aufhörte, gingen Sie mit nach Baden-Baden, die Kurzoper wurde erfunden, Jugendmusik, Filmmusik, Musik mit elektrischen Instrumenten und für mechanische Orgel wurde hergestellt, dazu der „Cardillac“ geschrieben, den ich weiß nicht wie viele

deutsche Bühnen erwarben, ehe er noch richtig fertig war. Es kam eine neue umfangreiche Oper „Neues vom Tage“, es kam das große Oratorium „Das Unaufhörliche“ und eine erstaunliche Anzahl von Konzertwerken. Zu alledem die Berufung an die Berliner Hochschule, wo Sie lehren konnten und experimentieren dazu mit Ihren mechanischen und elektrischen Instrumenten. Da ungefähr halten wir nun heut und fragen uns, was das alles eigentlich war, was es eingebracht hat und wie es weitergehen soll oder wird.

Einstweilen, darüber sind wir uns klar, hat die Pyramide keine Spitze. Kann sie wohl auch erst dann haben, wenn sie fertig ist. Aber ich zweifle, ob auch der Mittelbau, wie er bis jetzt dasteht, in allen Teilen gut und zweckmäßig angeordnet ist.

Sie werden fragen, was man denn von Ihnen wolle? Sie haben sich niemandem aufgedrängt, Sie sind ruhig Ihren Weg gegangen, unbekümmert darum, ob man Ihnen folgte oder nicht. Mißerfolge haben Sie nicht abgeschreckt, Erfolge Sie nicht irregeleitet. Sie sind immer der gleiche, natürliche Mensch geblieben, der unbefangen geradeaus denkt und keinerlei Krampf in sich hat. Niemals haben Sie sich eine Führerrolle zuerteilt, sie ist Ihnen aus literarischen oder taktischen Erwägungen aufgehängt worden. Sie persönlich sind ein rein kameradschaftlich eingestellter Mensch. Sie wissen auch viel zu gut, daß man nicht mit Gesinnung musiziert, sondern mit Begabung, als daß parteimäßige Gesichtspunkte Sie ernstlich hätten interessieren können. Sie wollten Musik machen, weiter nichts, Musik vom Handwerk her, ohne ästhetischen Firlefanz

und Weltanschauungsbeschwerden. Was ging Sie der Betrieb an, der darum herumgemacht wurde?

Das war Ihr Standpunkt, wahrscheinlich ist er es heut noch. Sie können zudem mit Recht sagen, daß von Ihnen Werke jeder Art und jedes Umfanges vorliegen, aus denen einer, der mehr wissen will, sich ein Bild machen mag. Das alles ist richtig und soll gelten. Wir wollen zudem das heut so mißbrauchte Wort Führer ausschalten und Richtungshaltung als außerkünstlerische Angelegenheit betrachten. Es bleibt indessen die Frage nach dem bisherigen Ergebnis der großen Begabung als solcher. Erfolg oder Nichterfolg ist nicht entscheidend für die Antwort, obschon die praktische Annehmlichkeit des Erfolges nicht unterschätzt werden soll, denn irgendwo muß die Anerkennung auch ihre Stütze in der Wirklichkeit haben. Indessen der Erfolg mag ausbleiben, er mag später kommen, er mag schließlich ganz und gar wegfallen, weil ein Werk brüchig ist — wie aber stehen wir selbst zu den Dingen? Können wir sie bejahen in dem Sinne, daß wir über die Anerkennung großer positiver Eigenschaften hinaus in ihnen ein neues Bild des schaffenden Geistes sehen, dem wir, sei es auch mit diesem oder jenem Vorbehalt, uns gefangen geben?

Ich kann es in dem hier gemeinten Sinne nicht, und das bekümmert mich, denn ich möchte es gern, weil ich Sie, Ihre Begabung, Ihr Können und Ihren Charakter kenne und mir Ihres Wertes bewußt bin. Ich möchte ergründen, an wem der Zweifel liegt, ob an mir oder an den Werken. Es ist mir auch bekannt, daß Sie sehr selbstkritisch veranlagt sind und oft zu strenge. Sie haben, wenn ich mich nicht täusche, das einstmals

in Salzburg gespielte Klarinettenquintett niemals veröffentlicht, und das war ein nicht nur gutes, es war ein besonders gutes Stück. Auch glaube ich aus anderen Gründen nicht, daß Mangel an Selbstkritik Ihrerseits vorliegt. Man müßte dann sagen können, dieses oder jenes Werk, dieser oder jener Teil sei zu leicht gewogen, irgendein Opus sei in sich ungleichwertig und ähnliches. Das aber ist nicht der Fall. Meine Zurückhaltung hat Ursachen außerhalb der Wertfragen. Die Dinge, an die ich denke, liegen tiefer und anderswo, sie liegen, wie mir scheint, auf dem Gebiet der Persönlichkeit. Sie betreffen also nicht den Musiker Paul Hindemith, sondern die künstlerische Erscheinung.

Ich denke zunächst an den äußerlich gewichtigsten Teil Ihres Schaffens: Ihr musikalisches Theater. Es sind, abgesehen von den drei Jugend-Einaktern, die hier wohl kaum zur Erörterung stehen — womit nichts gegen „Sankta Susanna" gesagt sein soll — die beiden abendfüllenden Opern „Cardillac" und „Neues vom Tage". Über Ihre Musik zu beiden Werken brauchen wir nicht zu streiten, sie muß jedem reine Freude machen, der gesunde Ohren am Kopfe hat. Da ich aber die Musik nicht vom Text trennen mag und kann, was auch nie Zweck und Sinn der Oper ist, so finde ich Text und Musik als Ganzes genommen unerfreulich und auf dem Theater unwirksam.

Soll ich wiederholen, was schon oft über den Text „Neues vom Tage" gesagt wurde: daß er nämlich eine bis zum wahrhaften Verdruß aufgeblasene Abgeschmacktheit ist? Nun aber sagen Sie: das eben sei ja beabsichtigt und gehöre zum Wesen der Werk-

gattung, die Sie schaffen wollten. Sie planten die kontrastierende Verbindung von Belanglosigkeit des satirischen Textes mit dem großen Apparat der Oper, der ungeachtet der persiflierenden Grundabsicht mit überlegener Kunst und gewissenhaftester Meisterschaft gehandhabt sei.

Nein, lieber Paul Hindemith, falsch gesetzt. Gegen die von Ihnen gewollte Kontrastwirkung spricht nicht nur das tatsächliche Ergebnis, nämlich das Versagen. Es liegt vor allem von der praktischen Seite her völlige Verkennung, in der Idee aber Mißbrauch des Theaters vor. Diese beiden Dinge sind es, namentlich aber das letztere, die und das man Ihnen ernstlich übelnehmen und nicht mit Redensarten über den verfehlten Text und die genial konzipierte Musik beschönigen soll. Hier schädigen Sie nicht nur sich und das Ihnen auf dieser Stufe Ihres Seins und Könnens mögliche Werk — hier schädigen Sie das Theater, dem Sie helfen sollen. Verstehen wir uns recht? Ich tadle nicht die Persiflage als Stoff, obschon sie mir auch als solche nicht gefällt. Ich tadle aber das im Sinne der künstlerischen Gestaltung Unzureichende des Könnens, mit dem sie gemacht ist. Das besagt nichts gegen Ihre Musik, sofern man sie als Ding für sich nimmt. Ist es aber dann nicht eigentlich nur ein konstruierter Liebhaber-Phantasiewert, den wir ihr beilegen, wenn der Zweck verfehlt, und zwar — das ist das Schlimmste — bewußt verfehlt wird?

Oder soll man sagen, daß die sketchhafte Grundhaltung des Textes das künstlerische Gesamtbild hier wider den Willen des Komponisten schädigend beeinflußt habe? Wie steht es dann um „Cardillac“?

Hier ist doch die wahrhafte Seriosität der Gesinnung im gegenständlichen Sinne nicht abzusprechen. Aber auch hier die gleiche Verkennung, der gleiche Mißbrauch des Theaters. Oder welchen theatralisch zureichenden Grund soll es haben, zu einer Bühnenhandlung konzertante Musik zu machen? Erwidern Sie nicht mit dem Hinweis auf Händel, oder die alte Oper im allgemeinen, oder auf Einzelfälle der neueren Literatur. Wir wissen beide, daß dort die Voraussetzungen wesentlich anders sind. Das konzertante Orchester bedingt die Aufsaugung der Handlung durch die Musik, nicht aber unbeholfenes Stillstehen des Bühnengeschehens, weil der Komponist Muße braucht zur Befriedigung eines Konzertier- oder Musizier-Bedürfnisses. Also wußte er nicht, wohin mit der Musik, die in ihm klang, und so verschleuderte er sie an das Theater? Das Theater aber ist ein störrischer Esel, es reagiert nur auf Gewalt, und Wohltaten mag es schon gar nicht.

Sie zucken die Achseln und sagen „je nun" — vielleicht müsse der Bühnenkomponist als solcher geboren sein, Theaterblut lerne sich nicht und Sie seien nun einmal Musiziermensch. Der Schluß stimmt, aber der Voraussetzung widerspreche ich. Gewiß: man kann Wirkungen verfehlen oder Wirkungen besonders herausholen, je nach der Art der Theaterbegabung. Aber nicht darum handelt es sich hier, sondern um Ihren Versuch, sich des Theaters in einem falschen Sinne zu bedienen.

Gut, sagen Sie, der Sinn sei falsch. Aber Sie hätten eben nun just einmal diese Texte komponieren wollen, weil es Ihnen so Spaß gemacht habe. Am

Ende, werden Sie hinzusetzen, sei die ganze Sache nicht wichtig genug, um so viele Worte darüber zu machen. Wenn die Stücke angeblich nichts taugen, so solle man sie ruhig liegen lassen, Sie seien schon längst bei etwas anderem.

Das ist die Antwort des produktiven Menschen, durch die er sich gern um eine ihm unliebsame Diskussion drückt, dadurch aber auch leicht um eine Erkenntnis, nach der er selbst sucht. Denn was tue ich hier? Hadere ich mit Ihnen, setze ich Sie herab, mißdeute ich Sie? Nichts von alledem. Ich wiederhole in Rede und Gegenrede ein Gespräch, das Sie selbst sicherlich schon oft mit sich geführt, aber nicht zu Ende gebracht haben.

Oder ist Ihr Oratorium die Antwort? Was wollten Sie eigentlich mit dem Oratorium? Sie werden antworten: nichts als wieder einmal so recht aus Herzenslust für Soli, Chöre und Orchester schreiben, ohne an die Bühne und ihre lächerlichen Gesetze dabei denken zu müssen. Ich frage dagegen: was halten Sie eigentlich vom Oratorium, auf welche Voraussetzungen gründet es sich? Nun einfach darauf, sagen Sie, daß in Deutschland soundsoviele Chorvereine vorhanden sind, die dringend auf Neues warten, denn sie können doch unmöglich nur vom „Messias“, „Judas Makkabäus“, der „Schöpfung“ und dem „Paulus“ leben. Ist es nicht Aufgabe musikalischer Kulturarbeit, diesen vielen und großen Gruppen musizierwilliger Dilettanten wieder eine bedeutende Aufgabe zu stellen? Wäre es wohl, obschon ich bezweifle, daß die Mehrzahl dieser großen Gruppen sehr erfreut sein wird darüber. Ich glaube, sie singen lieber ihren „Messias“ und „Paulus“

abermals hundert Jahre. Sollten aber einige dabei sein, die sich aus Pionierehrgeiz an das „Unaufhörliche“ wagen, so tun sie es vielleicht einmal, dann aber nie wieder. Sie, Paul Hindemith, haben da ein Werk für den Notenschrank geschaffen — nicht weil das Werk als solches den Notenschrank verdient, sondern weil die, für die es bestimmt ist, nicht darauf reagieren.

Und warum nicht?

Weil hier wieder, ähnlich wie bei Ihren Opern, vom Text aus ein Mißverhältnis geschaffen worden ist gegenüber dem Grundwesen der Gattung. Ich fragte vorhin: was halten Sie eigentlich vom Oratorium und auf welche Voraussetzungen gründet es sich? Eben nicht auf die Tatsache der repertoirebedürftigen Chorvereine. Diese halte ich für überlebt, nicht die Gattung. Ich kann mir ein heutiges Oratorium sehr wohl vorstellen. Ich kann mir auch denken, daß man die dafür erforderlichen chorischen Singekräfte bekommt — wenn man nämlich versteht, es als Volksstück in ganz lapidarem Stil der Handlung und der musikalischen Form zu gestalten. So einfach und so monumental müßte es sein, daß der Charakter des großen volkshaften Epos sofort erkennbar wird und der Verzicht auf szenisch dramatische Anschaulichkeit sich als naturgemäß aus der Überlebensgröße von Stoff und Form ergibt. So ist es auch bei Händel. Ich könnte mir vorstellen, daß gerade im Hinblick auf die gegenwärtige Schwierigkeit des musikalischen Theaters ein solches szenenloses Volksstück an der Zeit wäre. Was aber soll man mit der verquollenen Philosophie Ihres „Unaufhörlichen“ anfangen, dessen bloßer Titel bereits einer Erklärung bedarf? Und so etwas kom-

poniert unser einfacher, gerader, natürlicher Paul Hindemith, dessen ganzes Wesen auf der Grundlage der Unverkünsteltheit, der Wahrhaftigkeit vor sich selbst ruht?

Hier kommen wir zum Kern des Problemes, von dem ich vorhin sprach. Die Erklärung sehe ich zum Teil in der gegenwärtigen Verfassung unseres musikalischen Lebens, zum anderen Teil freilich in der Besonderheit Ihrer Persönlichkeit. Jene vorher erwähnte Angabe, es habe Ihnen nun einmal Spaß gemacht, diesen oder jenen Text als Oper oder als Oratorium zu komponieren, genügt wohl als privater Grund. Gewiß kann jeder auf seiner Geige spielen, wie und was er will, so es eben seine Geige ist. Im Ernst aber werden Sie diese Begründung nicht als letzte Rechtfertigung gelten lassen. Es war Ihnen doch nicht nur um den Spaß am Komponieren zu tun. Es galt doch auch, ein lebensfähiges Kind mit kräftigen Organen und Willen zur Selbstbehauptung in die Welt zu schicken. Vor allem, da Sie ja wirklich das geistige und technische Rüstzeug völlig innehaben und die Welt — ich erinnere an den Ansturm auf „Cardillac" — nur darauf wartet, das große Werk von Ihnen zu erhalten.

Also schließe ich auf eine Fehlerquelle zunächst in der Persönlichkeit. Ich sehe sie in der allzu sorglosen Verschwendung Ihrer Schaffenskraft und Ihres Schaffensgutes an schlechte Literatur. Mit „schlecht" meine ich unzureichend in dem für Sie erforderlichen Sinne. Was „Cardillac", „Neues vom Tage" oder „Das Unaufhörliche" sonst noch sind, spielt keine Rolle. Hier kommen wir nämlich auf das Sonderbare: Sie,

der Mann des musikalischen Handwerks, der Feind jeder ästhetisierenden Tendenz- und Parteimacherei, glauben sich der Literatur und Schöngeisterei verschreiben zu müssen, sobald Sie an Oper und Oratorium denken. Sie meinen, man müsse dann spekulativ werden, oder Stilexperimente treiben, oder persiflieren. So verkaufen Sie Ihre musikalische Erstgeburt für ein nicht einmal literarisches, sondern literatenhaftes Linsengericht.

Warum erklären Sie Ihren Textdichtern nicht wie Mozart, daß in solchen Fällen die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein müsse? Warum lassen Sie sich übertölpeln von Kräften, die Geist zu haben scheinen, ohne Ihnen auch nur einen brauchbaren Fingerzeig geben zu können? Aber Sie sind klug genug, um dieses alles zu sehen und zu erkennen. Wenn Sie dennoch so handeln, muß hier wohl die Grenze der Persönlichkeit selbst liegen. Diese Persönlichkeit ist und bleibt die des unliterarischen Musikers, des Musizier-Musikers, der unbekümmert um das Ergebnis nach Betätigung seines Aktivitätsdranges sucht, der durch Stadt und Land zieht und stets der gleiche bleibt, denn er nimmt im Grunde genommen nicht auf, er gibt nur her und gibt immer wieder sich selbst im Spiegel des Geschaffenen.

Es kommen Zeiten, die solchen Naturen günstig sind, indem sie ihnen die fast gebrauchsfertige Form zureichen und sie aus ihren Händen neugefüllt zurückempfangen. Das sind Zeiten der Verarbeitung, wie sie das 19. Jahrhundert nach Mozart, Beethoven und Schubert hatte. Die Grundlagen waren da, die Ziele vorgezeichnet, nun konnten die Begabungen sich tummeln.

Unsere Zeit ist das Gegenteil von alledem. Die Grundlagen sind zerstört oder zum mindesten erschüttert, die Ziele entstellt und beschmutzt, kein Richtmaß ist gegeben, kein Wertbegriff anerkannt. Jeder bleibt auf sich selbst angewiesen als auf den einzig zuverlässigen Berater, und wo sich eine Begabung zeigt, wird sie möglichst sofort für irgendeine Gruppe oder ein Grüppchen als Eideshelfer reklamiert.

Da besagt es schon viel, sich auch nur frei zu behaupten, ohne in die Fangarme des Eigennutzes zu geraten, dabei die Begabung weiterzuführen und mit zunehmender Sicherheit auf immer größerem Gebiet zu erproben. Wo aber finden wir die Gemeinschaft, für die wir über uns selbst und über die Eigenbefriedigung hinaus arbeiten können, und die uns die Schwungkraft gibt, daß wir uns über den engen Bezirk unserer einzelnen Persönlichkeit erheben können?

Diese Gemeinschaft haben Sie gesucht. Daß Sie sie nicht gefunden haben, ist nicht Ihre Schuld allein. Ist es nicht unser aller Tragik, daß wir uns zurufen, ohne uns erreichen und verständigen zu können?

Sie haben die Gemeinschaft gesucht in der Jugendbewegung, in der tätigen Teilnahme und liebevollen Förderung alles dessen, was auf Faßbarmachung der musikalischen Kräfte vom Alltag, vom Handwerk, vom volkshaften Musizieren her ausging. Sie waren auch dabei primär Musiker, konnten daher nicht auf die Dauer zurecht kommen mit den verschiedenen hier tätigen Kräften. Aber es gab doch wenigstens eine Fühlungnahme und den Anfang einer Zusammenarbeit. Daß Sie gleiches vergeblich gesucht haben beim Theater und beim Oratorium, ist nicht nur Ihnen

zur Last zu legen. Hier fehlte Ihnen jeder lebendige Widerhall. So waren Sie genötigt, in die Luft hinein zu komponieren, ohne Rückhalt, ohne Bewußtsein des Gemeinschaftskreises — denn als solcher kann ein Chorverein heut wohl kaum noch angesprochen werden, und ein Theaterpublikum schon gar nicht.

So sind Sie, der unliterarischste unserer Musiker, in die Wüste der Literatur geraten. Und so ist statt eines großen zusammenfassenden Gesamtwerkes eine Splitterung in kleine und kleinste Teilchen entstanden, und die Pyramide steht noch immer stumpf und bröcklig vor uns. Ich möchte wohl wissen, wie Sie selbst dieses alles sehen. Eines aber weiß ich ohne zu fragen: Sie haben gesucht nach der Gemeinschaft der Menschen. Daß Sie überhaupt gesucht und sie mit wirklich starken Kräften zu errufen bemüht waren, das allein macht Ihre Kunst und Ihre Persönlichkeit zu einer der erfreulichsten unserer Zeit. Sie haben keine Eitelkeit und keinen Eigennutz. Von wievielen kann man das sagen?

Sie sind ein guter Geiger, aber Sie spielen dennoch Bratsche. Und das ist schließlich doch das Beste an Ihnen — daß und wie Sie musizieren, auch wenn Sie durch andere Instrumente sprechen. Denn in dieser Ihrer Instrumentalmusik haben Sie sich die Gemeinschaft geschaffen, die eigentlich zu Ihnen gehört: Gemeinschaft der Menschen, die heut noch nicht zahlreich und stark genug sind, um sich als reale Gemeinde zu konstituieren, Opern und Konzerte mit neuem Geiste zu füllen, die aber Feinhörigkeit genug haben, um zu erhorchen, was die noch wortlosen Stimmen der Kammer-Instrumente erzählen: von der Jugend und von kommenden Dingen.

An Leo Kestenberg

Lieber Herr Kestenberg,

halte ich hier Umschau unter den Menschen, die während des letzten Dezenniums Einfluß geübt haben auf die geistige Bewegung und organisatorische Gestaltung unseres musikalischen Lebens, so erscheinen Sie mir unter den wichtigsten. Sie waren richtunggebend in dem, was Sie taten, und dem, was Sie unterließen. Gerade Ihnen gegenüber wird erst eine spätere Zeit zu annähernd gerechter Würdigung der getanen, mehr noch der geplanten Arbeit gelangen können. Für die Gegenwart ist soviel Neues vorhanden, daß auch ein äußerer Stillstand, selbst ein zeitweiliger Rückschlag, so sehr man ihn bedauern mag, kaum ernstlichen Schaden anrichten kann. Das Entscheidende und eigentlich Fortwirkende ist immer die ideelle Aussaat. Sie ist getroffen — die Realisierung vollzieht sich dann im Grunde genommen der inneren Keimkraft gemäß zwangsläufig organisch. So ist auch die Absicht. Liegt es doch im Wesen einer Geisteshaltung wie der Ihrigen, daß sie nicht gewalttätig, sondern durch Überzeugung wirken oder durch Wirken überzeugen will. Eine scheinbare Pause wird daher niemals imstande sein, den ideellen Grundtrieb zu behindern, kann vielleicht sogar durch Nachprüfung im einzelnen zur Verbesserung der endgültigen Ausführung beitragen.

Das also sollen unsere Sorgen nicht sein. Wichtig dagegen ist, daß das, was geschehen ist und geschehen sollte überhaupt richtig gesehen und erkannt wird. Das ist Ihnen gegenüber im besonderen Maße nötig.

Jahre hindurch haben Sie in vorderster Linie der amtlich preußischen Musik-Kulturpolitik gestanden. So ist Ihnen die ehrenvolle Auszeichnung zuteil geworden, in die Reihe derer aufgenommen zu werden, die als die eigentlichen Repräsentanten und damit Zielscheiben für die „janze Richtung" gelten. Welch ein Wust von Unrat damit aufgerührt werden mußte, brauche gerade ich nicht zu erwähnen. Das erträgt man, weil man weiß, daß es dazu gehört. Schlimmer ist die damit für Fernerstehende verbundene Entstellung der Persönlichkeit im privaten wie im geistigen und künstlerischen Sinne, im Wesen und in der Zielsetzung. Dagegen dürfen und müssen wir uns wehren, denn mit dieser Abwehr der Verleumdung kämpfen wir nicht für unser persönliches Ansehen, sondern für die Gültigkeit unserer Arbeit.

In den Augen der meisten Menschen stehen Sie zweifellos da als der Mann der Musik-Organisation, der Urheber der Reformen oder vielmehr der überhaupt erste Ordner auf dem Gebiet des musikalischen Bildungs- und Prüfungswesens, von dem aus die unmittelbaren Verbindungen führen zur Schulgesangspflege, von hier aus zur Gestaltung des Musiklehrerunterrichtes und der Überleitung des Hochschulwesens vom fachlichen Akademikertum auf eine breite, alle Elemente der Entwicklung erfassende Basis. Von hier aus führen wiederum Wege zur selbständigen Pflege der Jugendmusik, zur stillen und offenen Förderung aller dahin zielenden Bestrebungen, wie es andererseits darauf ankommen mußte, nun auch die richtigen Führer zu finden für eine nach diesen Gesichtspunkten zu leitende Jugend.

Die Lösung der Lehrerfrage war die entscheidende Aufgabe. Wissen wir doch aus allen Kämpfen um Schul- und Bildungswesen, daß das Problem stets das Problem der Lehrerschaft ist. Auch hierfür fanden Sie wenig Verständnis und gar keine Unterstützung, nicht einmal bei der Ihnen eigentlich nahestehenden Presse. Es erging Ihnen auch hierin wie jedem von uns auf ähnlich exponiertem Posten: am besten erkannten und verstanden uns immer die Gegner. Sie wußten fleißig ihre Kräfte gegen uns einzusetzen — die Freunde waren entweder lau oder sie sahen überhaupt nicht was geschah, sofern sie nicht sogar dem Gegner unwissentlich Vorspanndienste leisteten.

So kamen Sie dazu, taktisch zu manövrieren, zu tasten und zu diplomatisieren — hier ein wenig beizubiegen, um dort etwas zu erreichen, sofern Ihnen das zu Erreichende wichtig genug schien, um ein Opfer zu bringen oder doch ein Zugeständnis zu machen. Damit gerieten Sie auf das Gebiet dessen, was man Realpolitik im kleinen nennt, praktische Anwendung der Kunst des Möglichen auf Grundfragen ideeller Natur. Ein ebenso schwieriger wie gefahrvoller Weg. Schwierig, weil dieser Standpunkt der realpolitischen Zweckerwägung in Wahrheit nicht anwendbar ist gegenüber einem rein ideell erfaßten Ziel. Gefahrvoll, weil dadurch sowohl nach innen uns selbst gegenüber wie nach außenhin die Halbheit als scheinbare Handlungsnorm aufgestellt wird.

Ihnen brauche ich das nicht zu sagen, denn Sie haben sich selbst gegenüber nie opportunistisch gedacht. Wer zudem jemals auf verantwortungsvollem Posten gestanden hat, weiß, um wieviel leichter es oft

ist, den bedingungslosen wilden Mann zu spielen, als überlegend zu handeln und dabei einem Ziel zuzusteuern. Der Außenstehende aber mußte in einzelnen Fällen stutzig werden, weil er nicht wissen konnte, mit welchen Schwierigkeiten sachlicher und persönlicher Art Sie zu kämpfen hatten. Hing es doch auch damit zusammen, daß Sie Ihr Arbeitsgebiet immer enger absteckten, daß Sie es immer mehr auf das rein Pädagogische, rein Organisatorische beschränkten. Ich glaube, Sie wären glücklich gewesen, wenn Sie eines Tages erfahren hätten, daß sämtliche Theater in den Erdboden versunken seien, wie ich andererseits sicher bin, daß es einer Ihrer frohesten Momente war, als Sie das Ihrer Initiative zu dankende erste Jahrbuch der Musikorganisation in Händen hielten.

Da hatten Sie, was Sie wollten, die Topographie des musikalischen Deutschland, das Verzeichnis des augenblicklich Seienden, woraus sich nun die Erkenntnis des weiterhin zu Pflegenden ergeben mußte, des zu Pflegenden nicht im Sinne der Traditionsfortführung, sondern der Erkenntnis des Musikbedarfes und der daraus sich ergebenden Richtlinien. Denn das „Interesse für das Musikbedürfnis, für das Musikverständnis, für die Musikalität aller Kreatur ist die Vorbedingung für die Erfassung des Gedankens der Musikorganisation in seinem ganzen Umfang, in seiner ganzen Größe. Damit begegnet er auch allen Nachbarreichen im Geistigen: der Religion, der Philosophie, den gesellschaftlichen und ökonomischen Wissenschaften und Erkenntnissen. Denn das ‚Musikalische' . . . ist in jedem Menschen beheimatet".

Das ist Grundbekenntnis eines Menschen, der in sich eine merkwürdige Doppelnatur vereinigt: den Künstler und den Sozialpolitiker. Vereinigt ist ungenau ausgedrückt. Man könnte dabei denken an einen Künstler, der sich in seinen Mußestunden mit Sozialpolitik beschäftigt, oder an einen Sozialpolitiker, der nebenher Künstler ist. Hier handelt es sich um etwas anderes. Es handelt sich um den Künstler auf der Grundlage einer sozialpolitischen Ethik, oder um den Sozialpolitiker auf der Grundlage eines elementaren Künstlertumes. Ich glaube, daß die meisten Mißverständnisse und Schwierigkeiten, mit denen Sie kämpfen mußten, ihren Ursprung hatten in der Verkennung dieser Ihrer Doppelnatur und der darauf beruhenden wechselseitigen Bedingtheit Ihrer Äußerungen. Bestenfalls erkannte man den Politiker, und zwar nicht den Sozial-, sondern den sozialistischen Politiker, sagen wir ruhig den Parteimann. Den Künstler aber sah man nicht.

Darum möchte ich gerade von diesem reden, denn ihn halte ich für das Primäre, das Elementare, sozusagen das Willensteil Ihrer Natur. Das Sozialpolitische erscheint mir dagegen als das Vorstellungsmäßige, als Folge, nicht als Ursache. Mit dem Künstler meine ich freilich nicht nur und nicht einmal in erster Linie den Klaviervirtuosen. Immerhin sei erwähnt, daß er sich in dem schwer umkämpften Konzert-Berlin der Vorkriegszeit einen geachteten Platz zu erstreiten vermochte. Ich meine auch nicht nur den Busoni-Schüler, der sich Persönlichkeit und Lehren seines Meisters eingegraben hat wie wenige andere und der sie wirklich so erfaßte, wie sie eigentlich gedacht waren, nämlich

nicht nur als Kunst-, sondern als Lebens- und Welterkenntnisse. Aber ich sehe auch von diesen, mir noch zu sehr ins einzelne gehenden Bekundungen des Künstlertumes ab. Ich denke zunächst einmal an den Menschen selbst, sein Temperament, die Art seiner Vitalität und seines Erfassens anderer Menschen und Dinge.

Da ist es wohl die Grundeigenschaft des Künstlers, daß er alles, was er sieht und aufnimmt, mit der Phantasie ergreift. Das ist sein Gegensatz zum richtigen Politiker, der nüchtern und hart jedes Gegenüber in seiner plastisch naturalistischen Begrenztheit ausmißt, keinen Zoll zuviel, keinen zu wenig und unveränderlich in dieser feststehenden Einheit. Beim Künstler fließt es stets und bewegt sich. Hier setzt die bildende und nachhelfende Phantasie eine fehlende Ecke zu, da nimmt sie ein störendes Zuviel weg. Der Wunsch der Sympathie kann ebenso nachhelfen und verschönern, wie die entgegengesetzte Einstellung ein Bild zu entstellen vermag. Dieses letzte war bei Ihnen wohl selten der Fall und kann es bei Menschen Ihrer Denkart nur unter besonderen Bedingungen sein. Das andere aber, die freiwillige Ergänzung, die nicht intellektuelle Beschönigung, sondern — ich möchte sagen: produktive Weiterbildung einer Unvollkommenheit zum mindesten bis zum neutralen Ausgleich habe ich oft staunend beobachtet. Ich habe Sie auch da innerlich verstanden, wo ich selbst in Abwehr blieb, eben weil ich den künstlerischen Menschen verstand, dessen Wille und Gestaltungsdrang hinausgriff über die Realität und das schaffen wollte, was seiner Phantasie vorschwebte.

Sie sehen, ich beschönige nicht — warum auch? Ich möchte nur richtig begreifen und sehen, und es stört mich, daß gerade die Grundeigenschaft Ihres Wesens, die ich für die eigentlich wertbestimmende halte, im allgemeinen überhaupt nicht erkannt wird. Schließlich kommt ja alles, was Sie getan haben, aus dieser Quelle Ihres Künstlertumes. Darin liegt das Eigentümliche Ihrer Persönlichkeit, das Schöpferische Ihrer Arbeitsleistung und gleichzeitig der Grund für die Verständnislosigkeit, auf die Ihr Schaffen sowohl innerhalb der engeren amtlichen Umgebung als auch außerhalb in der Musikwelt stieß. Ein methodischer Mensch kann unbeliebt sein und bekämpft werden — aber der Widerstand gegen ihn wird stets unpersönlich und in erträglichen Grenzen bleiben. Wo aber Haß und Verfolgungswut ausbrechen, kann man stets annehmen, daß sie einer schöpferischen Persönlichkeit gelten.

Daran aber dokumentierte sich wiederum das Besondere Ihrer gesamten Unternehmungen, daß sie nicht geschahen im Dienste jener Volksbildung, die als gemeinnützige Volksaufklärung und konsumvereinshafte Bildungspopularisierung betrieben wird. Sie waren gerichtet auf Erweckung jenes Teiles Künstlertumes, das in jedem Menschen schlummert. Sie erwuchsen aus dem Glauben an das Schöpferische in jedem Menschen und wollten es ihm bewußt und zugänglich machen. Dieser Glaube an den künstlerischen, schöpferischen Menschen war Grundlage und Wegweiser Ihrer politischen Überzeugung. So wurden Sie sozialistischer Apostel der Kunst, weil Sie allen Menschen die Botschaft der Kunst bringen und die Teilnahme an ihr ermöglichen wollten.

Hier also liegt die Wurzel dessen, was man Verquickung von Kunst und Politik genannt und als unzulässig getadelt hat. Wie steht es damit eigentlich? Kann man Soziales und Künstlerisches überhaupt ineinander binden? Gibt es Grenzen zwischen ihnen und wie sind sie zu bestimmen?

Ich überlasse es den Doktoranden der Soziologie, diese Fragen zu beantworten, sofern man sie als Fragen überhaupt gelten lassen will. Meinerseits frage ich dagegen: kann man sozial und künstlerisch überhaupt getrennt betrachten, ohne immer wieder auf ihren tieferen Zusammenhang geführt zu werden? Es ist ein landläufiger Irrtum aus Vorzeiten akademischen Denkens, diese äußerlich verschiedenen Gebiete als Wesensverschiedenheiten anzusehen und als solche auch praktisch zu behandeln. Es ist der gleiche Irrtum, der uns veranlaßt, Kultur und Wirtschaft als in sich selbständige Gebiete aufzufassen, zwischen denen eine künstliche Brücke zu konstruieren sei. Aus dieser Anschauung kommt dann die Betrachtung der Kultur als eines Luxusgutes, das nur von den Überschüssen und Entbehrlichkeiten der Wirtschaft erhalten werden könne.

Aber Kultur und Wirtschaft sind ebenso wie Kunst und Sozialismus nur verschiedene Ausstrahlungen des einen Kernes: Mensch. Auf ihn müssen beide stetig bezogen und in ihren Beziehungen mit ihm verglichen werden, wenn sie sich gesund erhalten sollen. Es gibt keine Kunst an sich, keine Wirtschaft an sich, keine Sozialpolitik an sich. Freilich stoßen wir immer wieder auf den Versuch, diese Gebiete zu scheiden und zu sagen: erst einmal Politik, dann Wirtschaft, dann

Kunst, oder, wie man es oft in Zeiten wirtschaftlicher und politischer Krisen hören kann und gerade in den letzten Jahren hören mußte: erst Brot, dann Kunst. Das ist eine niederträchtig demagogische Redensart. Soweit sie ehrlich gemeint ist, bezeugt sie die in ihrer Kurzsichtigkeit wahrhaft tragische Verkennung der inneren Zusammenhänge und gegenseitigen Bedingtheiten aller Äußerungsformen tätiger Lebensgestaltung.

Um für diese tätige Lebensgestaltung von der Musik her die Voraussetzungen zu schaffen, fingen Sie an bei der Schule, bei der heranwachsenden Jugend, bei den Lehrern. Welch Erstaunen allerseits! Angelegenheiten der Kunst und der Kunsterziehung wurden behandelt nicht von einem Manne der höheren Verwaltung, auch nicht von einem, der außer seiner Beamtenqualität sogar das sagenhafte relative „Verständnis" hatte für die Fachmaterie seines Ressorts. Die Dinge der Kunst wurden vielmehr behandelt von einem Manne der Kunst selbst, von einem Unmittelbaren. Damit nicht genug: dieser Unmittelbare trug sogar Sorge dafür, daß an wichtigen Beratungsstellen wiederum andere Fachleute Gehör fanden. Es wurde also die Möglichkeit geschaffen, Angelegenheiten der Musik und der Musikpflege von leibhaftigen musikalischen Fachmännern zum mindesten begutachten zu lassen.

Wieder muß ich sagen: ist unter solchen Umständen die Empörung der Gegner nicht begreiflich und berechtigt? Jeden Unfug und jede Verständnislosigkeit kann man ertragen und erträgt man gern, sofern sie vom Nichtfachmann kommt. War man es nicht so von Jugend auf gewohnt, gerade auf dem Gebiet des Musikwesens in Preußen? Aber den Fachmann, den

Selbstkönner an amtlich maßgebender Stelle sehen und gar noch gute und vernunftvolle Anordnungen von ihm hinnehmen — das war mehr, als man erdulden konnte. Da mußte die fachmännische Opposition einsetzen. Sie mußte beweisen, daß es mindestens noch hundert andere Wege nach Rom gäbe. Sie mußte feststellen, daß es überhaupt nicht darauf ankäme, nach Rom zu gelangen, sondern nur darauf, den nun amtlich vorgezeichneten Weg zu vermeiden. Und wenn es diesen Weisen aus dem Lande der besserwissenden Gekränktheit auch nicht gelang, Sie zu beseitigen oder sonst unschädlich zu machen, so gelang es ihnen doch, manche Ihrer Auswirkungen zu lähmen oder zu verwässern.

Und nun Hand aufs Herz: haben Sie hier stets den Widerstand geleistet, den Sie sich selbst schuldig waren? Ließ es sich rechtfertigen, menschlichen Schwächen etwa in der Angelegenheit des musikalischen Prüfungswesens soviel Brücken zu bauen — gerade im Hinblick auf die Heftigkeit der Angriffe, die diese Einrichtung Ihnen gebracht hatte? Ich glaube, Sie waren mehr als einmal zu weich, oder zu politisch taktisch eingestellt, oder Sie haben vielleicht gedacht: nicht zuviel auf einmal. Aber gewisse Medizinen wirken nur dann richtig, wenn sie eben auf einmal geschluckt werden.

Sie hielten indessen nicht bei der Neugestaltung des Musikunterrichts- und Erziehungswesens, wie sie sich darstellt an der Reform der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, der Gründung der Musikhochschule in Köln, dem Ausbau der Institute in Breslau und Königsberg, den Richtlinien-Lehrplänen, den Unter-

richts-Erlassen, der Rundfunk-Versuchsstelle, der Musikabteilung des Zentral-Institutes für Erziehung und Unterricht, dem Archiv der Musikorganisation, der Umwandlung des Schulgesangs- und des Chorgesangswesens. Über dieses alles hinausgreifend kam noch die weiterzielende und andersgerichtete Idee, auch das Kunstgut der Musik in Konzert und Oper der neuen Volksgemeinschaft zugänglich zu machen — aber so, daß es zugleich befreit wurde von dem traditionellen Dekorum der bisherigen höfischen und bürgerlichen Gesellschaft, daß es also den künstlerischen Wesensgehalt in einer für die neue Hörerschaft neu geschaffenen Form der Anschaulichkeit zeige.

Hier kam der erste große Fehlschlag, und Sie wissen, daß hier auch unsere Meinungen stets auseinandergingen — nicht über das Ziel, sondern über das Grundsätzliche und die es vertretenden Persönlichkeiten. Ich spreche das ruhig hier aus, denn ich weiß, daß die damit geübte Kritik nicht Ihnen angerechnet, sondern von allen unseren sonst gemeinschaftlichen Freunden gegen mich gewendet wird. Noch schlimmer: ich werde hier sogar die hämische Zustimmung derer finden, mit denen ich wahrhaftig nichts zu schaffen habe und selbst in diesem Falle als Beifallsspendern nichts zu tun haben will. Aber das alles und das Kopfschütteln aller Gutgesinnten darf mich nicht hindern zu sagen, daß die der Kroll-Oper gestellte Aufgabe falsch auf- und angefaßt wurde. Darüber waren wir nie einig — aber ich weiß und habe es oft beobachtet, daß Sie kein Bühnenmensch sind, denn im Theater interessiert Sie nur der Kapell-

meister, und was jenseits der Rampe vor sich geht, würdigen Sie kaum der Betrachtung.

Ich sagte, die der Kroll-Oper gestellte Aufgabe: nämlich ein musikalisches Volkstheater zu zeigen, sei falsch an- und aufgefaßt worden. Auch heut aus rückblickender Betrachtung kann ich das dort Geschehene nicht deswegen höher bewerten, weil es gegenüber der Stagnation der Staatsoper wenigstens Willen zur Aktivität bekundete. Die Begründung dafür habe ich an anderer Stelle ausführlich gegeben. Ich leite sie ab aus dem Wesen der Oper als musikalischem und theatralischem Phänomen. Dieses ist als Bühnenerscheinung wohl der Wandlung unterworfen. Aber es bleibt dem mutwillig programmatischen Experiment unzugänglich, denn es trägt die eigenorganische Bühnengesetzlichkeit in sich, die nicht verletzt werden kann ohne Verletzung des Gesamtwerkes. Darüber hinaus wäre zu fragen: ist ein Volkstheater, namentlich eine Volksoper, heute überhaupt möglich — auch bei Vermeidung der dort begangenen Fehler? Eine weitgreifende Frage, kaum zu beantworten ohne eingehende Untersuchung. Ich glaube, auf diese Form der Frage gibt es weder ein klares Ja noch ein klares Nein zur Entscheidung. Aber ich zweifle an der Möglichkeit der Volksoper, die von Ihnen gemeint war.

Darum verstehe ich, daß Sie sich vom Theater ganz zurückgezogen haben. Was für einen Zweck sollten auch diese Unerfreulichkeiten ohne wahre Freude für Sie haben? Der Gang der Ereignisse hat Ihnen schneller recht gegeben, als zu vermuten war. Er hat noch weit über das Theater hinausgegriffen und zu einem großen Rückzug auf allen Gebieten und aller

derer geblasen, denen der Glaube an die soziale Mission der Kunst Grundüberzeugung ist.

Soll uns dies entmutigen? Keineswegs. Wir kämpfen nicht und haben nie gekämpft für Sachen, stets nur für Ideen. Sie rein zu halten und sie immer wieder klar zu machen — das ist unsere Aufgabe. Alles übrige fügt der schaffende Geist, dem allein wir dienen.

An Arnold Schönberg

Sehr verehrter Herr Schönberg,

indem ich diese Zeilen zu schreiben beginne, überlege ich mir, wohin sie eigentlich zu richten sind und wo ich Sie gegenwärtig wirkend vorzustellen habe. Sonderbar — gehe ich diesem Gedanken nach, so scheint es mir, als seien Sie seit geraumer Zeit aus der Welt verschwunden. Früher wußte man, Arnold Schönberg ist in Wien, gleichviel ob er dort wirklich lebte oder nicht. Er gehörte zu Wien, zum geistigen Bilde der Stadt. Dann wurden Sie nach Berlin berufen. Zum erstenmal in Ihrem Leben befand man Sie als würdig, ein richtiges Amt zu bekleiden, und zwar nicht in irgendeinem anderen Beruf, sondern in einer musikalischen Tätigkeit. Seit der Zeit ist es, als ob die Erde Sie verschlungen hätte. In Wien sind Sie nun nicht mehr, aber sind Sie wirklich in Berlin? In Wien hatten Sie Ihre Gemeinde und repräsentative Schüler. Sie hatten Ihren Aufführungsverein, Skandale, Erfolge, neue Werke. Jetzt ist es ganz still geworden um Sie. Setzt in Berlin etwa die Reflektion stärker ein und hemmt die freie Betästigung?

Aber hatten Sie die Reflektion noch nötig? War sie nicht stark genug schon vorher in dem Menschen wie dem Künstler Schönberg ausgeprägt? Eine so abseitige, stets der Abstraktheit zustrebende Natur bedurfte wahrscheinlich jener weicheren, schmeichelnden, die Lebensgeister anregenden Atmosphäre, wie sie Wien bietet. Unser norddeutsch hartes und herbes Berliner Klima mag Verweichlichte aufrütteln und

kräftigend durchblasen. Den sinnlich nicht allzu vital Veranlagten bringt es leicht zum Einfrieren. Was aber ist Kunst schließlich, namentlich Musik — und sei sie die geistig reinste und sphärenhafteste — wenn wir ihr den Hauch natürlicher Sinnenhaftigkeit nehmen, jenen geheimnisvollen Duft des Eros, durch den sie unsere Teilnahme eigentlich anregt und immer wieder erhält? Sie wäre wohl nichts mehr als eine schöne Mathematik. Dann aber dürften wir fragen, ob sie nicht noch reiner zu uns spräche, wenn wir ihr das Klingende völlig entzögen und sie nur im Spiel der Zahlen erscheinen ließen.

Mir scheint, ich bin hier unversehens an eine Grenze des Bezirkes Schönberg geraten, und zwar an eine, die näher abzuschreiten wäre: jene Grenze, die bezeichnet wird durch die Begriffe Zahl und Klang. Kein neues Problem und solches überhaupt nicht, soweit es sich auf die Mathematik bezieht. Problem aber im Hinblick auf die Möglichkeit der Betätigung musikalisch schöpferischer Phantasie an einer aus mathematischer Intuition erfaßten Klangmaterie.

„Tote Rechenkünsteleien" höre ich rufen. Die kontrapunktischen Zahlenkünste der Niederländer werden als abschreckendes Beispiel erwähnt und die Gegenforderungen der „Seele" heraufbeschworen. Lassen wir diese Seele zunächst aus dem Spiel, gestehen wir aber, daß wir viel zu wenig wissen von der Wirkung der angeblich so trockenen Klangmathematik der Niederländer, um darauf ein ästhetisches Urteil gründen zu dürfen. Dieses Wenige verpflichtet eher zur Gegenmeinung, also zur Annahme einer außerordentlich mächtigen und erhebenden Eindrucks-

kraft. Sei es indessen so oder anders, die Grundfrage: Zahl und Klang wird dadurch nicht berührt. Wenn jedoch die älteste Sage von der Musik durch die Klänge der Orpheus-Leier nicht nur wilde Tiere zahm werden, sondern auch Städtebauten erstehen läßt, so muß wohl das mathematisch konstruktive Element jederzeit als ebenso wichtig wie das naturalistisch gefühlsmäßige gegolten haben.

Warum auch sollte die spekulativ rechnende Durchdringung einer Materie die künstlerisch schöpferische Gestaltung ausschließen? Hindert die genaue Beobachtung mathematischer Gesetze den Architekten, Kunstwerke größten und freien Stiles zu schaffen? Regt sie nicht vielmehr seine schöpferische Phantasie erst recht an, Ungesehenes in die Sichtbarkeit zu zwingen? Wird nicht überhaupt nur der ein wahrhafter Baumeister und erfinderischer Gestalter sein, der eben diese Kenntnis der mathematischen Gesetze im vollkommenen Maße besitzt? Wenn das von der Architektur gilt, warum sollte es von der ihr so nahestehenden Musik nicht gleichfalls gelten?

Vielleicht gälte es schon längst, wenn es in der Musik nicht gar so leicht wäre zu pfuschen. Schlecht gebaute Partituren können uns erfreulicherweise doch nicht über dem Kopf zusammenfallen und uns totschlagen wie schlecht gebaute Häuser. Es gehört zu den Annehmlichkeiten der Musik, daß sie in dieser Beziehung weniger gemeingefährlich ist als die Baukunst. Wäre es nicht so — wer von uns allen dürfte hoffen, noch am Leben zu sein? Deshalb aber die Gegenfolgerung ziehen und die mathematische Intuition als unzulässig oder minderwertig oder gar „seelenlos“ aus der Kunst-

übung verbannen wollen — das geht nicht an und erweist nur die Verirrung der Urteils- und Erkennungskraft gegenüber dem Wesen der Musik.

Wie aber verhält es sich mit der Seele? Wohnt sie nicht allein im Reiche der Romantik?

Jetzt sind wir jene Grenzlinie des mathematisch erfaßten Klanges entlanggeschritten bis zu dem Punkt, wo das nächste Problem auftaucht: Schönberg und die Romantik. Ich werde mich hüten, hier polemisch zu werden. Zunächst, weil der Streit um die Romantik heut wohl nur noch in musikästhetische Kinderstuben gehört, als Diskussionsobjekt für die Kleinen. Aber ich glaube außerdem, daß gerade Ihnen gegenüber dieses Thema mit besonderer Vorsicht behandelt werden muß. Rigorose Folgerungen könnten zu peinlichen Überraschungen führen. Denn sind Sie nicht unter den Musikern der Jetztzeit der Romantiker?

Von den Gurre-Liedern und ihrer Umgebung wollen wir absehen. Das ist angebliche Frühzeit und soll nicht gelten, wenigstens nicht mehr bekenntnismäßig. Aber wie ist es mit der „Glücklichen Hand" und „Erwartung", Ihren beiden frühen Bühnenwerken? Ich gedenke besonders der „Erwartung". Sie ist in Form und Vortrag, in der geistigen Konstitution, wie an musikalischer Blut- und Nervenkraft für mich Ihr von Ihnen selbst bisher unübertroffenes Meisterstück. Ich stelle dieses Werk in die Reihe der drei ersten Musikschöpfungen unserer Zeit. Allerdings setze ich hinzu: zu spielen unmittelbar nach dem Abschluß des dritten Tristan-Aktes.

Wie aber geht es von hier aus weiter mit der Romantik? Der Romantiker Schönberg wird zum Erz-

romantiker im „Pierrot Lunaire“, in seinen Orchesterstücken, seinen Liedern. Schließlich schreibt er gar noch ein Bühnenstück, dessen musikalischer Stil — eine Wunderarbeit an Sauberkeit und innerlicher Konsequenz — mir vorkommt wie ein in Musik gewendeter Ludwig Tieck: romantische Ironie reinster Färbung und höchster Spiritualität — neunzigprozentig: „Von heute bis morgen.“

Das war das letzte, was ich von Ihnen hörte. Die Frankfurter Oper war die einzige, die es sich leisten konnte und durfte, dieses Werk zu bringen. Zudem galt es damals noch nicht als Frevel an der Kunst, experimentelle Uraufführungen zu wagen, und der Kunstbolschewismus war wohl schon erfunden, aber noch nicht amtlich als Bauernschreck proklamiert. Gleichwohl ist man auch in Frankfurt nicht über wenige Aufführungen hinausgelangt. Nun aber sehen Sie, welch ein Romantiker Sie auch im Leben und als Mensch sind: Sie glaubten ernsthaft, dieses Werk könne von einer großen Anzahl Bühnen zugleich oder in kurzer Aufeinanderfolge gegeben werden. Sie sahen nicht — ich weiß nicht, ob Sie es heut sehen — daß die Schwierigkeit des Studiums und der Besetzung die Möglichkeit der Wiedergabe auf wenige Bühnen beschränkt. Sie sahen vor allem nicht, daß ein Werk dieser Art überhaupt nicht die Bestimmung in sich trägt, über viele Bühnen zu gehen, geschweige denn gar Gebrauchswerk des Theaters zu werden.

Ich spreche nicht aus gegnerischer, dem Werk abholder Einstellung. Ich halte es vielmehr für ein in sich vollkommenes Meisterstück, so rund, klar, in sich ausgewogen wie — ich nenne zur Verdeutlichung

ein ganz anders geartetes Stück — Straußens „Ariadne". Ich habe es mir mit reiner Freude angehört und angesehen. Das ist eine persönliche Ergötzung, die aber gerade in diesem Falle keine Verallgemeinerung zuläßt. Sachlich genommen: dieses Werk ist nicht da, um aufgeführt zu werden. Es ist da, um da zu sein. Das sage ich nicht nur von dem einen Werk, das mir hier als Prototyp des Schönbergschen Schaffens gilt, obschon von den Gurre-Liedern ab noch mehrere ähnlich stark in sich geschlossene Schönberg-Schöpfungen vorliegen. Ich sage es von diesen allen, um so stärker betont, je reifer und persönlicher sie sich erweisen: auch sie sind nicht da, um aufgeführt zu werden, sie sind da, um da zu sein. Aber ich sage es nicht nur von den Werken, ich sage es von Ihnen selbst, dem Manne als Erscheinung, wie er sich in seinem Gesamtwerk und Gesamtwesen darstellt: es ist nicht seine Aufgabe und seine Sendung, Erfolge zu erringen und Werke für den Gebrauch zu schaffen. Seine Aufgabe und seine Sendung ist: da zu sein.

Das klingt vielleicht nicht wie ein Kompliment, aber solche machen ist ebensowenig meine Aufgabe, wie Ihnen zuzumuten wäre, sie entgegenzunehmen. Innerhalb der Sphäre, in der wir uns hier bewegen, sind Begriffe dieser Art überhaupt nicht existenzfähig. Ich weiß indessen und verstehe es auch, daß der Künstler um so empfindlicher wird, je mehr er sich einsam fühlt. In natürlicher Liebebedürftigkeit glaubt er sich oft da verletzt, wo gerade die Hochachtung vor dem Außergewöhnlichen die freie Rede gebietet. Schlimmer noch als mit der Empfindlichkeit des Künstlers steht es mit der Denkart des Publikums.

Es meint, alles was es liest, irgendwie auf die Grundbegriffe Lob oder Tadel zurückführen zu müssen. Ich sehe diese Gefahren, aber ich darf nicht, um sie zu vermeiden, meine Untersuchung selbst einstellen. Geht es mir doch um Wichtigeres als um Empfindlichkeiten oder Mißverständnisse. Es geht um die Erkenntnis eines Künstlerwesens, das wir uns richtig erst erschließen und damit für uns produktiv machen, indem wir es erkennen.

Ich nannte die Namen einiger Ihrer wichtigsten Werke, unter ihnen das theoretische, die Harmonielehre, nicht zu vergessen. Was geht in diesen Werken vor? Es sind durchweg Problemstellungen, Probleme der Harmonik und des Klanges, Probleme der Satzart und des Stiles, Probleme der Gattung. In der Fixierung des Problemes und in der Besonderheit seiner Lösung liegt ein erheblicher Teil des Reizes Ihres Schaffens. Ich vermute, daß Sie selbst kaum schöpferisch wirken könnten ohne solchen Antrieb. Andrerseits mag eben deshalb nur der Hörer reagieren, der selbst davon erfaßt wird. Ihre Opponenten aber sind sicherlich in erster Linie jene, die das Problem als solches ablehnen und es nicht als bewegende Kraft in der Kunst anerkennen wollen.

Das mag gelegentlich berechtigt sein, sobald nämlich das Problem kein Eigenleben in sich trägt. Bei Ihnen aber und an Ihnen wird es produktiv. Das Experiment als solches wird zum Objekt der Gestaltung, Experiment freilich nicht aus müßigem Mutwillen oder Zeitvertreib, sondern als ruhelos bohrende, unaufhaltsame Kraft des Weiterfragens nach dem Sinn und der Gültigkeit überkommener Werte. Diese Frage

ist die Gewissenfrage für das Werk, für die Mittel und für die Art ihrer Verwendung. Sie stellen sie sich und anderen bis zur Selbstpeinigung, und wer sie einmal begriffen hat, der kommt nicht wieder los von ihr.

So sind Sie gewissermaßen das kritische Gewissen der Musiker geworden, kritisch nicht im Hinblick auf ästhetische oder theoretische Erkenntnisse, sondern in bezug auf die Überprüfung der musikalischen Materie selbst. Diese Kritik wirkt wie ein Scheidewasser, das sofort echt und unecht zersetzend trennt. Ich kann mir sehr wohl vorstellen, daß jemand bei Ihnen das Komponieren aufgibt, weil die scharfe Art der Betrachtung einer mittelmäßigen Begabung gewissermaßen das spärliche Fleisch von den Knochen frißt. Ich kann auch verstehen, daß eine so feine und sensible Natur wie Webern schließlich auf Miniaturformen zusammenschrumpfte, die sozusagen nur noch ein mikroskopisches Dasein führen. Und geht es mit Ihren eigenen Werken anders? Das ist doch nicht nur Intensivierung, obschon diese damit naturgemäß verbunden ist. Es ist aber in erster Linie ein Ätzungsprozeß, der, darüber kann keine Täuschung bestehen, schließlich zur Aufhebung der körperlichen Klangrealität, zur Reduzierung des schöpferischen Gedankens auf eine Homunkulus-Existenz führt.

Diese Entwicklung: vom körperlich Gestalthaften hinweg zu einer ständig rücksichtsloser sich gebenden Geistigkeit sehe ich in der Stellung Ihrer Einzelwerke zueinander. Ich sehe sie im Rhythmus und Ablauf Ihres Schaffens als Totalität, und wenn ich die Tatsache des Da-Seiens als Sinn Ihrer künstlerischen Sendung bezeichnete, so zog ich damit vorgreifend nur

die letzte Folge aus jener Einsicht. Damit verbunden ist die Erkenntnis Ihrer absoluten Zugehörigkeit zu der jetzt ablaufenden Zeit der vorherrschenden Instrumentalkunst, der Beethoven-Zeit, als deren geistig schärfsten Vollender ich Sie ansehe.

Die Instrumentalmusik mußte ihrer Art und Natur nach in der absoluten Abstraktion enden. Beethoven selbst war bereits dahin gelangt. Daß die Zeit nach ihm diesen Weg verließ, war möglich nur durch Zurückweichen vor der Beethoven-Konsequenz, durch neue Vermischung mit konkreten Stoffelementen des Theaters oder der Dichtkunst. In jedem Fall geschah es durch Verbindung mit vokalen Klangelementen, die dem Instrumentalen durch Beigabe stofflich sinnenhafterer Bestandteile keine absolute Geltung ließen.

Sie, Arnold Schönberg, sind reiner Instrumentalmusiker geblieben auch da, wo Sie die Singstimme in ihr Schaffen einbezogen haben. Darum, und weil es Ihnen gelungen ist, die instrumentale Denk- und Vorstellungsart ohne jede Einschränkung durchzuführen, haben Sie das erreicht, auf das es für die neue Generation ankam: Sie haben die Musik auf die ihr eigenen immanenten klanglichen Bewegungskräfte zurückgedrängt. Sie haben damit gewissermaßen den Prüfstein und das Gewissen für die Erkennung musikeigener Werte anschaulich faßbar gemacht. Sie haben aber gleichzeitig die Instrumentalmusik in dem von Ihnen gemeinten Sinne eines von außerklanglichen Substanzen befreiten Klangspieles ad absurdum geführt. Die Sinnenhaftigkeit, von der Sie hinweg wollten, ist gleichwohl nicht zu entbehren, und die

Luft der Sphäre, in der zu atmen Sie sich gewöhnt haben, ist gar zu dünn, als daß jemals ein größerer Kreis von Menschen sich darin aufzuhalten vermöchte. Es ist auch nicht jedermanns Sache, die Welt mit Röntgenaugen zu betrachten. Der schöne Zauber, die angenehme Lüge und die schmeichelnde Täuschung werden stets zu den Lebensnotwendigkeiten der Menschen gehören.

Gewiß wäre es denkbar, daß ein Geist von Ihrer spekulativen Kühnheit dazu auch noch Lebensfülle und Kraft der Physis genug zu erfassen vermöchte, um Gebilde von menschlich lebensvoller Körperhaftigkeit zu schaffen. Aber ob in dieser unserer Zeit, deren Tragik nicht in der allgemeinen Unvollkommenheit menschlichen Vermögens zu sehen ist, sondern in der Halbheit und Zerspaltenheit unserer geistigen Willenskräfte? Da mußte wohl zunächst eine Erscheinung Ihrer Art kommen mit Ihrer — ich sage nicht: Vergeistigung, sondern Entkörperlichung des Klanges, Entfleischung wäre noch richtiger für diese Musik, die uns auch die Nervenfäden und das Geäder des musikalischen Gedankens nur noch im Transparent erschauen läßt.

Darum kann Ihr Wirken stets nur einem kleinen Kreis überhaupt erkennbar werden. Darum wird Ihre Persönlichkeit wie Ihr Werk in erster Linie als Tatsache der Erscheinung und damit als Richtmaß und Gewissensmaßstab gelten — nicht etwa als Gegenstand eines Massenerfolges.

Aber ist das überhaupt nötig und ist das andere auch nur im mindesten eine Enttäuschung oder ein Fehlschlag? Es gibt Werke für alle, Werke für viele,

Werke für wenige. Untereinander können sie trotz der Verschiedenheit Ihrer Wirkung völlig gleich sein, die Wahrscheinlichkeit der höheren Werte spricht für die letzte Gattung, weil sie die subtilste ist. Soll man deswegen versuchen, sie mit Gewalt in die Sphäre der breiteren Wirkung abzudrängen? Ich habe nie begriffen, warum so oft beklagt wird, daß Verdis „Falstaff“ oder Mozarts „Cosi“ kein großes Publikum finden. Warum sollten sie das? Können wir im Ernst erwarten, daß diese oder ähnliche Werke Massenwirkungen auslösen? Können wir es auch nur wünschen? Was wäre damit gewonnen? Genügt es nicht, daß sie da sind und aus der Ferne ein feines Licht senden?

Das ist es, was ich mit dem „Da-Seien“ als Sendung meine. Gewiß nichts Geringes, wohl aber etwas Seltenes. Ich denke dabei an eine Erweiterung dessen, was Goethe „Produktivität der Taten“ nennt, nämlich die Produktivität des Vorhandenseins der Persönlichkeit. Wäre ein Werk wie „Wozzeck“ möglich und denkbar ohne Sie? Ist es nicht ein Großes, zu wissen, daß Sie dieses Werk hervorgerufen, es in seinem Schöpfer freigemacht haben? Darum darf es uns auch nicht stören, wenn voreilige Geschichtsschreiber eine Träne weinen, weil Sie angeblich für die jüngste Vergangenheit zu früh, für die Jetztheit aber zu spät gekommen, also gewissermaßen bereits veraltet seien, ehe es möglich wurde, Sie recht kennenzulernen. Wieso veraltet? Ein Kunstwerk ist kein Eisenbahnzug und an keinen Fahrplan gebunden. Ein Kunstwerk ist eine Flamme. Sie kann brennen, sie kann erloschen sein. Die Ihrige leuchtet hell.

Freilich müssen Augen da sein, die sehen können.

An Franz Schreker

Lieber Freund,

unter manchen unerfreulichen Zeichen der Zeit ist keines betrüblicher und erschütternder, als die Angst der Menschen vor eigenem Urteil, eigenem Denken, die Sucht nach dem geistigen Herdentum. Irgendwo findet irgendwer durch überraschenden Erfolg Anerkennung — über Nacht wird er zur volkstümlichen Berühmtheit. Sein Weg führt ihn aber nicht geradeaus von Erfolg zu Erfolg aufwärts, er stößt auf Schwierigkeiten in sich selbst, tastet, schwankt — flugs ist er eine Größe von vorgestern, und niemand wagt mehr ihn zu nennen.

Was aber steht hinter dieser vox populi, wer ist sie und von wem empfängt sie ihre Richtung?

Ihr bisheriges Leben gibt eine besonders aufschlußreiche Illustration zu diesen Fragen. Sie hatten die übliche Zeit der Entbehrungen und Kämpfe durchzumachen, bis Sie eines Tages — Sie zählten damals etwas über dreißig Jahre — entdeckt wurden. Nicht durch mich, sondern durch Ludwig Rottenberg, dessen Andenken als des eines der feinsten Spürgeister wir in besonderen Ehren halten wollen. Ich war nur einer der ersten, die für Sie eintreten durften. Aber wenn ich das auch nicht getan hätte — der hinreißende Eindruck des „Fernen Klanges" stand ebenso fest wie der Fehlschlag des „Spielwerkes" und dann wieder die starken Bühnentreffer der „Gezeichneten" und des „Schatzgräbers". Es waren Erfolge im echten Sinne und vollen Umfange des Begriffes. Es waren

darüber hinaus künstlerische Bühneneindrücke von jener Besonderheit, die den ursprünglichen Theatermenschen erkennen ließen, Theater, das nicht, wie bei Richard Strauß, die bühnenmäßige Einrichtung eines kompositorischen Genies war, auch nicht wie bei d'Albert die geschickte Anpassung an die Bühnenwirkung. Es war Theater ganz aus sich heraus, philosophiert, gedichtet, komponiert so, daß man spürte, hier ist eine ureigene Bühnenphantasie am Werk. Mochte manches bei Tageslicht besehen vielleicht bedenklich oder angreifbar erscheinen, so erkannte man es eben als aus dieser elementaren Theaternatur bedingt und gerechtfertigt.

Ihre Musik freilich hatte diese Einschränkung auf die Betrachtung bei Rampenlicht niemals nötig. Welche Mühelosigkeit und Farbigkeit der Erfindung, welche Vielseitigkeit und Kraft des Könnens. Ich weiß nicht, ob alle, die heut noch glauben, Sie mit Achselzucken abtun zu können, sich je einmal Partituren wie „Schatzgräber“ oder „Gezeichneten“, vom „Fernen Klang“ nicht zu reden, angesehen haben. Ich bezweifle es aber. Hätten sie es getan, so wüßten sie, daß mehr als die Hälfte dessen, was später Ihre Schüler an die Öffentlichkeit brachten — sei es in instrumental orchestraler, sei es in formaler, sei es in gestaltend aufbauender und stiltechnischer Beziehung — bei Ihnen bereits vorhanden ist, und zwar in meisterlich gekonnter Form. Aber es ist noch etwas vorhanden, das keiner Ihrer vielen Schüler von Ihnen gelernt hat, vielleicht weil es nur dem dafür erweckten Sinn erlernbar ist: Ihr Wissen um die menschliche Stimme, Ihre Kunst, diese Stimme

charaktermäßig im Sinne ihres ureigenen Vermögens zu behandeln und Ihre ebenso große Kunst, innerhalb eines Werkes die Stimmen als besondere Träger der dramatischen Aktion gegeneinander zu stellen.

Man spricht, wenn man Gutes von Ihnen reden will, gern von Ihrer Kunst der Orchesterbehandlung, der Klangmischung, der Art der Schattierungen und Übergänge, durch die Ihr Orchester gewissermaßen eine Riesen-Celesta mit zahllosen Abstufungen geworden ist. Es bleibe dahingestellt, ob diese Auflösung des Instrumentalkolorits — als solche eine Gegenerscheinung zu Schönbergs Zersplitterung der Instrumental-Harmonik — wirklich unter die zukunftweisenden Leistungen gehört. Ich sehe sie in beiden Fällen mehr im Hinblick auf Vorangehendes, als Zersetzungserscheinung.

Richtig ist die Beobachtung freilich. Ungleich wichtiger aber erscheint mir Ihre Art der Stimmbehandlung, die wieder aus dem Organ selbst gewonnen wurde. Wieviel schaffende Musiker gibt es, die sich darauf verstehen? Unter den Jüngeren keiner. Strauß, der Alleskönner, weiß freilich auch für die Stimme effektvoll zu schreiben. Die Art seines Effektes entnimmt er aber wiederum dem Instrument. Bei Ihnen wie bei dem so geschickten und anpassungsfähigen d'Albert zeigt sich hier der nutzbringende Einfluß Puccinis und der romanischen Oper, wie Ihr Operntyp überhaupt diese Herkunft, zum mindesten diese Verbindung deutlich erkennbar macht.

Das wäre immerhin eine Reihe recht beachtlicher Qualitäten: ein eigentümlicher und wandlungsfähiger Fundus musikalischen Phantasiegutes, ein meister-

liches Können, das in der Behandlungsart neue und zukunftweisende Wege geht, ursprünglicher Theatersinn, der die Bilder zu stellen und die Figuren zu bewegen weiß. Dazu Erfindungsgabe in der Behandlung des Orchesters, das über die neudeutsche thematische Sinfonik hinaus eine Bereicherung zur koloristischen Sinfonik erfährt. Schließlich die Wiederhinführung zur Gesangsoper durch die Stimme als dem primären Ausdrucksmedium. Ist das alles nur ein Achselzucken wert? Wo eigentlich ist es in dieser Mischung überhaupt noch beisammen?

Aber die Texte!

Freilich, die Texte. Ich glaube, Sie haben da sehr verfängliche und verdächtige Sachen hervorgezaubert: herzkranke Mädchen mit Männergier, sonderbare Vergnügungslokale polizeiwidriger Art, gespenstische Zwischenwesen mit Weiningerscher Sexual-Erotik und noch allerlei Teufelszeug aus der vorgestrigen und nicht eben sehr feinen Literatur.

Sei es so und noch schlimmer. Trotzdem bleibt der Einwand gegen Ihre Texte ein seltsames Argument namentlich gegenüber dem deutschen Opernkomponisten. Ich habe nicht die Absicht, für Ihre Texte als Dichtungen zu streiten. Ich weiß indessen, abgesehen von den Ihrigen, überhaupt sehr wenige deutsche Operntexte, für die ich das tun möchte. Diese wenigen aber sind meistens keine guten Texte für die Oper. Welche Texte gelten überhaupt als gut und welche als schlecht? Der literarische Maßstab wird mit Recht abgelehnt für den Operntext. Also sollte man meinen: gut müssen solche Operntexte sein, die sich praktisch als Erfolge bewährt haben?

Gefehlt. Die Meinungen über das Textproblem in der Oper sind nämlich selbst gegenüber den größten und erfolgreichsten Meisterwerken bis zum heutigen Tage ungeklärt. Ich nehme das auffallendste Beispiel: tauchen nicht immer wieder neue „Zauberflöte"-Fassungen auf und werden — das ist das Schlimme — von ernsthaften Beurteilern ernsthaft und wohlwollend geprüft, sogar durchaus erwägenswert befunden?

Demnach besteht selbst in unserer Zeit noch die Ansicht, der „Zauberflöte"-Text sei eigentlich minderwertig. Es sei zu bedauern, daß Mozart die gleiche künstlerische Potenz nicht an ein anderes, sinnhaft vielleicht ähnliches, aber literarisch oder — was weiß ich — ästhetisch höherstehendes Libretto gewendet habe. Nur die Tatsache der nun fast 150jährigen Einbürgerung hindert eine durchgreifende nachträgliche Änderung.

Das ist die Meinung nicht nur literarisierender Dilettanten, sondern geradezu achtbarer Leute mit der Amtstätigkeit des Kunstrichters. Soll ich verraten, was ich darüber denke?

Nehmen wir an, daß Mozart sämtliche 999 Umdichtungen, Veredlungen und sonstige Erhöhungen des „Zauberflöte"-Textes gesehen und gelesen hätte. Er stünde nun vor der Wahl, das Werk erst nach Kenntnis all dieser Libretti komponieren zu sollen. Was täte er? Meiner Meinung nach würde er sich die Sache nur kurze Zeit durch den Kopf gehen lassen und dann fröhlich zu seinem alten Schikaneder-Text greifen. Denn — ich zitierte das gleiche Wort schon Hindemith gegenüber, aber man kann es gar nicht oft genug sagen —: in der Oper soll die Poesie der

Musik gehorsame Tochter sein. Unsterbliches Wort, das nie zu widerlegen, nie zu umgehen sein wird. Warum komponierte Mozart diesen Text? Weil er ihn brauchte, weil er ihn so brauchte, wie er war, weil irgendwelche Verbesserungen intellektueller oder literarischer Art für ihn zwecklos gewesen wären. Dieser Text, so wie er dastand, oder wie Mozart ihn sich zurecht machte war es, der den „Zauberflöte"-Funken aus ihm schlagen sollte. Ist es nicht sinnlos, ist es nicht ein Sakrileg, an solcher Entscheidung eines der größten Genien, wohlbemerkt: dramatischen Genien, die je die Erde getragen, mit professoralen Mäkeleien herumzudoktoren?

Begreifen wir also endlich: der Opernkomponist komponiert den Text, den er braucht. Braucht wozu? Braucht, um eine bestimmte, aus ihm heraus zur klanglichen Veranschaulichung drängende Musik nach außen zu bringen. Also gibt es — ich schrieb es schon an Hindemith — keine Klagen gegen den Text als solchen, lediglich gegen den Komponisten, der ihn sich aneignet. Ich folgere: nur das Ergebnis entscheidet. Bei Wagner heißt es: „ob Euch gelang ein rechtes Paar zu finden, das zeigt sich an den Kinden." Ist das Werk gelungen, so war die Wahl richtig, was nicht bedingt, daß ein stürmischer Erfolg einsetzen muß, denn Gelingen und Erfolg sind nicht identisch. Ist aber das Werk mißlungen, so trägt nie der Text die Schuld, sondern einzig der Wille des Musikers, der ihn zu diesem Texte zog. Vorwürfe gegen Operntexte sind deshalb berechtigt nur insofern, als der Text das leichtest faßliche Symptom des musikalischen Gestaltungstriebes ist.

Als solches allein ist er zu werten, nicht als literarisches Produkt. Die Qualitätsbestimmung und Rechtfertigung des Textes liegt zunächst in der Musik und nun weiterhin in der Art, wie diese Musik auf der Bühne zur Anschaulichkeit gelangt. Hier, auf diesem letzten Wege von der musikalischen Willensabsicht bis zu ihrer spielmäßigen Veranschaulichung zeigen sich in den meisten Fällen die wirklichen Gebrechen mißlungener Libretti. Hier wird der schaffende Musiker leicht unkritisch, weil er wohl die unsichtbaren Bindungen kennt, die ihn an seinen Text ketten, für die Beurteilung des Gelingens der Veranschaulichung aber oft das Augenmaß verliert und nun eine Ungerechtigkeit des Außenstehenden zu spüren glaubt. Darum tritt der Musiker stets mit besonderer Zärtlichkeit für seine Texte ein. Pfitzner etwa nimmt eine Kritik an der Musik des „Armen Heinrich" und der „Rose" weit gelassener hin als eine abfällige Beurteilung der Grunschen Texte.

Wie aber steht es mit den selbstgeschriebenen Texten?

Wir finden sie im allgemeinen nur bei Musikern von auffallend stark ausgeprägter Veranschaulichungskraft der musikalischen Schaffensart. Daneben gibt es Einzelfälle, in denen die Fähigkeit zur Veranschaulichung durch besondere Umstände zum Außergewöhnlichen gesteigert wurde. Beispiele: Straußens „Intermezzo" und Pfitzners „Palestrina". Beide Male handelt es sich um Musiker, die sich sonst mit einem Librettisten verbinden. Beide Male sind es im wesentlichen selbsterfundene Stoffe, selbstgeformte Gestalten. In beiden Fällen ist überraschendes Ge-

lingen in Wort, Form und Aufbau zu verzeichnen. Man sieht, diese Figuren, Bilder und Handlungen hatten sich in Jahren unbemerkbarer innerer Vorbereitung gestaut und sprangen nun plastisch und fertig ans Tageslicht. Es waren Entladungen einer anschauungshaft empfundenen Musik, die sich allmählich zur greifbaren Schau verdichtet hatten. Also nur auf das Anschauungshafte und Greifbarwerden der inneren musikalischen Klangbewegung kommt es an. Wie weit das so Geformte dann in die Literatur hineinragt, ob es überhaupt der Betrachtung von dieser Seite her zugänglich ist, bleibt Nebensache und hat mit der Wertung nichts zu tun.

Bei Ihnen, Franz Schreker, ist Ihrer Naturbegabung gemäß Musik stets anschauungshaft empfunden. Die aus ihr entsprungenen Gestalten aber sind nicht immer greifbar geworden. Ihr Schaffen aus der Musik war oft zu stark von Gefühlen beherrscht und diesen hingegeben. Dadurch wurde das klare Denken und Schauen beim Textentwurf beeinträchtigt. Daher die vielen unfertigen Neben- und Halbfiguren, die sozusagen nicht richtig herausgekrochen sind aus dem Musik-Ei. Nötig waren sie nur als dynamische, koloristische oder sonst irgendwie emotionelle Kräfte der Musik. Solche Erscheinungen aber belasten die Ökonomie der sichtbaren Handlung. Mag man dem Opernkomponisten jegliche Freiheit der Phantasie zubilligen — verlangt wird von ihm wie von jedem für die Bühne Schaffenden schärfste Konzentration und Eindeutigkeit des Geschehens und der Erscheinungen. Das ist Grundforderung nicht irgendeiner

Ästhetik, sondern der Bühne. Nur so kann sie Bühne sein und Bühnenwirkung üben.

Sie aber gelangen in vielen Fällen nicht aus dem Gefühl des Musikers zur Plastik des Veranschaulichers. Sie musizieren weiter mit unfertigen und unklaren Gestalten, die in der Bühnengeburt sozusagen steckengeblieben, vom dichtend verdichtenden Gestalter nicht fertig ausgetragen sind. Diese lemurenhafte Unklarheit erfaßt auch zuweilen die Hauptgestalten in Einzelzügen ihrer dramatischen Äußerungen so, daß auch sie für den zuschauenden Dritten ins Schwanken geraten. Hier sehe ich die eine Ursache des Widerstandes gegen Sie. Ich weiß wohl: Sie schwärmen für „Pippa tanzt" und ähnliche Märchen. Ich weiß auch, daß es nicht Bestimmung der Kunst ist, sonderlich nicht der Musik, uns eine mathematische Aufgabe mit letzter Deutlichkeit des Erkennens zu lösen. Gleichwohl ist die Forderung nach Klarheit des Bildes und des Geschehens auch für die Oper Grundgesetz. Die Ergebnisse mögen dann in Rätselgebiete führen und tausend Fragen offen lassen. Sehen aber und die Spielkräfte ihrem Sein und Willen nach erkennen müssen wir mit absoluter Deutlichkeit. Wie soll dies möglich werden, wenn Aufriß und Umriß der Figuren und ihres Bewegungsspieles von vornherein im Nebel bleibt?

Das ist das eine. Das andere ist die innere Gleichförmigkeit und damit der stoffliche Gehalt Ihrer Spielideen. Sie hatten in Ihrem ersten großen Werk den ganzen Kreis Ihres Schaffens mit einem Male abgesteckt und teilten ihn von da aus in Einzelausschnitte auf. Die Teile waren anders und in sich ver-

schieden, der Kern aber blieb der gleiche. So wurde der Zuschauer genötigt, das gedanklich und stofflich Gegenständliche, also das eigentlich Gleichnishafte des Bühnenspieles gedanklicher und gegenständlicher zu nehmen als nötig und gut war. Er fand immer das gleiche, und dieses gleiche reizte die kritische Skepsis. Was aber erwarten wir von dem Künstler gerade des Theaters? Daß er sich verwandele, daß er uns immer wieder durch Erscheinen in neuen Spielgestalten das Geheimnis der Wandlung, dieses tiefste, schönste und ewige Geheimnis unseres Seins anschaulich mache.

Sie aber wandelten sich nicht. Sie blieben der gleiche, erst naiv, dann absichtlich und eigensinnig. Sie verschlossen sich, je mehr Sie den Widerstand spürten. Ihm standen Sie fassungslos gegenüber, im Gefühl des zu Unrecht Leidenden. Sie hatten Bresche geschlagen für die neue Zeit. Sie hatten der Jugend Erziehung und Beispiele, der Bühne drei große, lebensfähige und erfolgreiche Werke gegeben. Sie waren Musiker genug, um zu wissen, welche Werte in diesen Werken eingeschlossen ruhten. Mit einem Male sollte das alles nichts sein. Sie waren aus der Mode, es ging nicht mehr weiter.

Wo lag die Ursache der Stockung? Nur an den äußeren Umständen? Nur an der Verpflanzung von Wien nach Berlin, wo Sie als Hochschuldirektor Dinge tun, Interessen haben sollten, die man im besonders günstigen Falle vielleicht von einem Opernkomponisten im allgemeinen, keinesfalls aber von dem Opernkomponisten Franz Schreker erwarten durfte?

Es mag an diesem und an jenem gelegen haben. In der Hauptsache lag es an Ihnen selbst. Bei und

in Ihnen war die Stockung eingetreten. Im Innern mochten Sie selbst empfinden, daß nun eigentlich etwas Neues, mehr noch: überhaupt erst das wahrhaft Neue, die Reife und die Meisterschaft kommen mußte. Aber Sie hörten nicht mehr sich selbst. Sie hörten nur ein mißtönendes Echo, und Sie durften mit Meister Anton sagen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr."

Es ist eines der Merkmale, die unsere Zeit zu einer tragischen stempeln, daß die großen Begabungen wohl da sind, wohl ihren Anlauf nehmen, wohl auch die Höhe erreichen — aber daß sie dann in sich unsicher werden und diese Höhe nicht halten können. Ein Merkmal, das gleichmäßig durch alle Gebiete geht, und in der jetzt zur Reife gelangenden jüngeren Generation ebenso zu erkennen ist wie in der älteren. Ist es Mangel an Kraft? Ist es die Gier nach dem Erfolg mit all den entwürdigenden Begleiterscheinungen für den Hetzenden selbst? Ist es der Drang nach Geld, Besitz, äußerer Geltung? Alle diese Störungen und Lockungen waren zu jeder Zeit vorhanden. Es ist heut ebenso wie früher möglich, ihrer Herr zu werden oder ihnen fern zu bleiben. Mit dem ewigen Gerede von der Krise können wir schließlich auch nicht alle Probleme ihrer Problematik entkleiden und sie beiseite schieben.

Bleibt also doch wohl die Entscheidung da, wo sie zu allen Zeiten war, nämlich bei der Qualität der Begabung und des Charakters, also bei der Persönlichkeit.

Lieber Freund: Sie hatten sich festgefahren, irgendwie ganz in sich selbst. Sie haben dann die erbar-

mungslose Niedertracht dessen, was man Welt nennt, in uneingeschränktem Maße kennengelernt und es ist Ihnen viel und großes Unrecht angetan worden. Aber ankämpfen kann dagegen keine Dialektik und keine Klage — nur die schöpferische Tat. Werden Sie diese wieder einsetzen? Werden Sie darin das Geheimnis der schöpferischen Wandlung zeigen: der gleiche sein wie früher und doch ein Neuer, bisher Unbekannter?

An Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner

Sehr geehrter Herr Professor,

es gab eine Zeit, da war ein Brief von mir an Sie und umgekehrt keine Seltenheit. Das war vor ungefähr zwanzig Jahren, als Ihre heutigen Freunde entweder Ihre Gegner waren, oder Ihren Namen und Ihr Werk noch gar nicht kannten. Damals galt es für Sie zu werben und zu kämpfen, ohne daß anderes dafür zu erwarten war, als ein freundschaftlicher Gruß von Ihnen und Beschwerden oder Angriffe aus dem Publikum. Inzwischen ist eine bedeutsame Konjunkturänderung eingetreten. Sie sind der Ästhetiker der — ich rede in Ihrer Sprache: der „Potenz“ geworden, die sich die Bekämpfung der „Impotenz“ zum Ziele gesetzt hat. Wer Ihnen als Vertreter dieser „Impotenz“ galt, haben Sie niemals gesagt, nur daß ich der musikkritische Anwalt dieser Leute sei.

Sie wissen, daß diese interessante Einordnung auf mein Verhalten Ihren Werken gegenüber keinen Einfluß geübt hat. Die Ironie des Zufalles fügte es, daß ich als Theaterleiter in Kassel wie in Wiesbaden den Bühnenautor Pfitzner dem Publikum beider Städte überhaupt erst vorstellen durfte. Ihre neuen Freunde behaupteten freilich, ich täte das aus besonders arglistiger Berechnung. Demnach hätte ich Sie nicht aufführen sollen? Dann wäre wiederum mein Unterdrückungsbestreben offenbar gewesen. Was sollte ich tun? Es gab nur eine Antwort: das machen, was mir selbst im Sachsinne richtig schien.

Ich hielt mich also für verpflichtet, Ihre Werke dem Publikum zu zeigen, zunächst, weil sie zum Bilde unserer Zeit gehören, dann, weil die Auswahl unter wahrhaft beachtenswerten neuen Werken nicht so groß ist, daß man an Ihren Opern vorübergehen dürfte. Weiterhin aber, um immer wieder jene bisher unbeantwortete Frage zu stellen, ohne deren Klärung Ihre Zeit- und Kunstkritik in sachlicher Beziehung ein Rätsel bleibt. Das ist die Frage: was eigentlich wollen Sie, und um was überhaupt wird gestritten?

Auf diese Frage konnte nur Ihr Schaffen selbst Antwort geben. Es ist die Frage nach dem Unterschied zwischen Ihren Werken und denen der angefeindeten „impotenten“ Zeitgenossen. Nur aus einem äußerst tiefgreifenden Unterschied einander absolut verneinender Kunstschöpfungen konnte doch jene Auseinandersetzung verständlich und gerechtfertigt erscheinen, einem Unterschied, der Ihnen keine Ruhe ließ, bis er Ihnen die Feder in die Hand gezwungen und die geistige Scheidung in aller Schärfe herbeigeführt hatte.

Ich habe diesen Unterschied niemals gesehen, soweit er das eigentliche Objekt der Kritik, das Kunstwerk nämlich, anbetraf. Darum habe ich auch nie verstanden, was Sie oberhalb der polemischen Dialektik eigentlich wollen. Ich sehe den Unterschied auch heute nicht. Indessen bemerke ich mit Genugtuung nicht nur, daß viele andere Betrachter diesen Unterschied ebenfalls nicht sehen, sondern daß darüber hinaus die inneren Zusammenhänge zwischen Ihnen und den von Ihnen bekämpften Zeitgenossen stets klarer erkennbar werden.

Ihr jüngstes Werk, Ihre Oper „Das Herz“, hat das in einem Maße erwiesen, wie man es selbst bei vorheriger Einstellung auf diese Erkenntnis kaum für möglich halten sollte. Ich weiß nicht, ob Sie Busonis, Schrekers, Schönbergs Werke kennen. Wahrscheinlich nicht. Wenn Sie sie aber doch einmal der Durchsicht unterziehen, werden Sie selbst erstaunen nicht nur über Ähnlichkeiten der Stoffe, der dramatisch szenischen Behandlung, des Klanges, sondern darüber hinaus über die Wesensverwandtschaft der künstlerischen Gesinnung und der geistigen Haltung. Es ist eine Familienähnlichkeit, die um so schärfer herauskommt, je älter Sie werden.

Ich denke dabei nicht an Beeinflussungen, die nicht nur Sie, sondern auch die anderen mit Recht bestreiten würden. Ich denke nicht einmal so sehr an Ihr „Herz“, das zwar manche musikalisch zart empfundene, auch in der Wirkung eindrucksvolle Episode enthält, als ganzes aber kein vollgültiges Werk ist. Ich habe diese Oper nur als Ausgangspunkt genommen, weil hier die äußerlichen Belege besonders auffallend sind für das mir eigentlich Wichtige. Das ist die Erkenntnis der tiefen inneren Verbundenheit aller schöpferisch schaffenden Menschen eines Zeitalters überhaupt.

Wir wissen, daß die Handschriften der einzelnen Zeiten einen durchgehenden Charaktertyp aufweisen. Er mag bestimmt werden zunächst durch Beschaffenheit und Zusammensetzung des Schreibmaterials und die Art der Schreibtechnik. Das wäre freilich nur eine äußere Beziehung. Darüber hinaus aber ist er zweifellos auch psychisches Dokument der Generation.

Wir wissen ebenso, daß jede Generation in der Musik ihren eigenen Klang hat. Er ist gleichfalls bedingt zunächst durch die Mittel der Klangdarstellung. Darüber hinaus aber läßt er eine nicht zu leugnende geistige Verbindung und Übereinstimmung erkennen.

Sehen wir heut noch Wagner und Brahms — gelte dieser letzte große Musikkrieg hier als Beispiel — auch nur annähernd so als Gegensätze, wie sie von den Mitlebenden gesehen und in Parteigruppierung vertreten wurden? Um was eigentlich ging damals der Kampf? Um die Begabungsfrage? Kaum. Brahms wußte besser als jeder andere, wer Wagner war. Wagner verkannte die Brahmssche Begabung keineswegs, er konnte seine Musik nur nicht leiden, weil er sie für überflüssig hielt. Der Streit aber drehte sich um Gegensätze, die auf beiden Seiten als weltanschaulich, nicht unmittelbar in der Materie der Kunst begründet empfunden wurden. In dieser Beziehung allerdings stellten die beiderseitigen Lager (lassen wir die Führer als klüger beiseite) unvereinbare Gegensätze dar. Eigentlich hätte man sich untereinander totschlagen müssen.

Wie sieht das gleiche Bild für uns heut aus?

Qualitätsunterschiede kommen für keinen ernsthaften Betrachter in Betracht. Aber auch die Vereinbarkeit beider Kunstgesinnungen ist kein Problem oder gar eine Gewissensfrage. Jenes Manifest, durch das die damalige Akademikergruppe vor dem Untergang der musikalischen Kultur warnen und eine ästhetische Polizeischranke aufrichten wollte, hat sich eben als eine Riesentorheit erwiesen. Daß die

Veröffentlichung eigentlich unterbleiben sollte und anscheinend nur durch eine Indiskretion geschah, ändert nichts am Ergebnis. Es wäre aber falsch, daraus zu schließen, daß die damaligen Beschützer des alten Bundes sich geirrt und die neudeutsche Bewegung zu Unrecht als etwas ihnen Fremdes empfunden hatten. Der Gegensatz war freilich da, und sie bemerkten ihn ganz richtig. Die Zeitnähe aber hinderte sie zu erkennen, daß dieser Gegensatz nur ein winziges Bruchteil war im Vergleich zu der darüber hinaus vorhandenen Gemeinsamkeit der Grundlagen des Denkens und des Empfindens, des technischen und des geistigen Aufbaues, der Ziele im allgemeinen kulturgeschichtlichen Sinne. Sie sahen also über den kleinen Unterschieden nicht die umfassende Verbundenheit, die nicht gestört wird durch individuelle Spaltungen in Persönlichkeitsbezirke.

Vermutlich werden Sie jetzt eine neue, besonders heimtückische Perfidie aus meinen Ausführungen herauslesen. Sie werden sagen, ich sei plötzlich musikästhetischer Pazifist geworden und predige die brüderliche Unterschiedslosigkeit alles künstlerischen Schaffens mit dem Versöhnungsmotto: Kindlein, liebet einander. Aber das will ich gewiß nicht. Schon deswegen nicht, weil ich von der völligen Zwecklosigkeit dieses Standpunktes Ihnen und Ihrer Gefolgschaft gegenüber durchdrungen bin. Ich weiß, daß jede Aufforderung zu vernunftmäßig klarem Denken nur mit Hohn beantwortet werden würde. Das eben ist ja das wundervolle Merkmal Ihrer Lehre, daß Vernunft und klares Denken bei der Erörterung dieser Dinge nicht mitsprechen dürfen.

Aber schließlich kommt es nicht auf Ihre Gefolgschaft und deren Meinung an, sondern auch hier auf die Erkenntnis als solche. Im Hinblick auf sie bin ich freilich überzeugt, daß der Betrachter, der im Jahre 1980 die Partituren des jungen und mittleren Schönberg, der Busoni, Schreker und Pfitzner miteinander vergleicht, sie sofort als Kinder des gleichen Zeitalters erkennen wird. Wie sollte es auch anders möglich sein? Sind sie nicht alle auf dem gleichen Boden der Wagnerschen Kunst aufgewachsen? Haben sie nicht alle Liszt, Brahms, Bruckner, Hugo Wolf hinzugenommen, der eine mehr diesen, der andere mehr jenen, alle aber doch so, daß sie Söhne eines Hauses blieben? Der einzige Busoni, der von der Virtuosität und dem Romanentum kam, wehrte sich aus der Spiritualität seiner Natur gegen die Fleischlichkeit des Wagner-Theaters. Gerade die Heftigkeit seiner Abwehr zeigt aber, wie tief ihm Wagner im Blute lag. Was wäre auch der „Doktor Faust“ ohne den Zaubermantel des Meisters von Bayreuth? Und wer will entscheiden, ob Schönbergs Gurre-Lieder und „Erwartung“ oder Ihr „Armer Heinrich“ dem Tristan näherstehen?

Es braucht indessen kaum die von mir genannte Zeit. In zwei Dezennien, schon in einem Dezennium wird man überhaupt nicht mehr für möglich halten, daß die genannten vier, nehmen wir Strauß hinzu: fünf Menschen als Vertreter von ebensoviel weltanschaulich untermauerten Richtungen gegolten haben. Man wird nicht glauben, daß sie gegenseitig übereinander die Köpfe geschüttelt, dazu dieses Kopfschütteln je nach individuellem Temperament

öffentlich und literarisch zum Ausdruck gebracht haben. Man wird darüber lächeln, daß sie meinten, ihre Heerlager vor Beziehungen oder gar Vermischungen bewahren zu müssen, ja daß sie die Begriffe von Wert und Unwert, von Potenz und Impotenz als Unterscheidungsmerkmale aufgestellt haben.

Dieses Blindsein für die Nebenmänner und Weggenossen hätten wir mit der Zeit Wagner-Brahms-Bruckner gemeinsam. Ein Unterschied aber besteht: die damaligen Verschiedenheiten erwuchsen aus solcher Wucht der Temperamente, sie waren von so tiefgreifender soziologischer Konsequenz, sie veranlaßten eine derart weiterwirkende Umgestaltung gewisser als grundlegend geltender ästhetischer Glaubensregeln, daß der Widerstand als Festhaltenwollen am Gegebenen verständlich ist. Harrte doch zudem damals noch der große Schatz der Hinterlassenschaft Beethovens und Schuberts der Erschließung durch Tat und Wort. Aufgaben höchst produktiver Art lagen also zur Genüge vor. Der Drang zur Opposition entsprach vielleicht einer Art geheimer Ökonomie der Kunst, indem dadurch Kräfte freigehalten wurden für die getreue und uneigennützige Verwaltung jenes Erbes.

Ist die heutige Situation in dieser Beziehung der damaligen ähnlich? Läßt sich die Verwirrung der Geister und die Trübung des Blickes vielleicht aus einer entsprechenden Konstellation erklären, also sozusagen wenigstens zeitweilig rechtfertigen?

Wäre es doch so. Wir könnten dann behaupten, es sei ein solcher Reichtum überschüssiger produktiver Kräfte vorhanden, daß diese sich zunächst ein-

mal in Kampfstellung aneinander erproben und festigen müßten, wenn auch der erkennende Betrachter die Verschiedenheit der Zielsetzung nur als pädagogisch gemeinte Fiktion anzusehen habe.

Nichts dergleichen ist der Fall.

Wohl haben wir eine Reihe ernsthaft denkender schöpferischer Kräfte, die erfreulicherweise persönlich ungleich geartet sind. Andernfalls würden sie alle das gleiche tun, was gar nicht schön, sondern langweilig wäre. Die Zahl jener schöpferischen Menschen ist aber keineswegs so groß, daß sie sich im Wege stehen. Im Gegenteil, es mag selten eine Zeit gegeben haben, die so darauf wartete, alles Neue, überhaupt alles Entstehende ohne Ansehung der jeweiligen Richtung und Gesinnung kennenzulernen, die vorurteilslos so viele Möglichkeiten der Kenntlichmachung der Persönlichkeit selbst wie des Schaffens bot. Woher kam Wagners heftiger Kampf gegen die Oper und ihre Machthaber? Zunächst daher, daß man seine Werke nicht aufführte und er als Künstler wie als Mensch verfehmt war. Da mußte und durfte er toben. Wer aber unter den heutigen darf sich eines auch nur annähernd vergleichbaren Schicksales rühmen? Ich rede dabei noch nicht von der Gewalt der Leistung, die dieses Schicksal für den Betroffenen um so schwerer, den Aufschrei um so berechtigter machte.

Keiner kann sich mit ihm vergleichen. Es geht ihnen allen gut, sie werden aufgeführt, ihre Freunde bemühen sich nach besten Kräften, ihnen Erfolge zu verschaffen, und wenn die Werke es nur einigermaßen zulassen, werden sie gehalten. Trifft dieses alles nicht

auf Sie in uneingeschränktem Maße zu? Gewiß, Sie haben sich als junger Mensch zunächst rechtschaffen quälen, Sie haben entbehren müssen, obschon Sie auch damals bereits Freunde fanden, die Ihnen halfen. Aber dann ging es doch mehr und mehr voran. Die Wege wurden eben, und Sie waren einer der Repräsentanten der deutschen Musik. Sie standen neben Richard Strauß. Das war doch ein Platz, auf den nur rückhaltlose Begeisterung Sie stellen konnte.

Aber ich weiß — es ging Ihnen nicht um die eigene Person. Gewiß nicht, immerhin lohnt es festzustellen, daß auch gar keine Möglichkeit dazu bestand. Also es ging um die Kunst im allgemeinen und um die deutsche Kunst im besonderen. Für diese und ihren Geist mußten Sie kämpfen. Kämpfen? Warum? Wurde er unterdrückt? Nein, aber verunstaltet!

Nehmen wir an, es sei so — war dann nicht Ihr Werk als Gegenbeispiel da? Mag Schlechtes sich auch noch so breit machen, ernstliche Gefahr kann nicht bestehen, sofern das Gute auch genügend Raum hat. Den hatte es, und so konnte es seine Kraft erweisen.

Das aber genügte Ihnen nicht. Es genügte Ihnen nicht die uneingeschränkte Möglichkeit, positiv zu wirken, es mußte auch vernichtet werden. Welche Überheblichkeit, welcher Irrtum und welche Schädigung! Was haben Sie in Wirklichkeit getan? Sie haben Haß und Verwirrung gesät, Sie haben Zerstörung geschaffen, Sie haben die Menschen, die an Sie glaubten und Ihnen die Achtung vor der schöpferischen Persönlichkeit entgegenbrachten, in ein Durcheinander der Meinungen gehetzt, aus dem niemals

etwas Gutes entstehen konnte, wohl aber viel Böses, Schlechtes und Törichtes erwachsen ist. Sie haben Krieg gemacht, mutwilligen Krieg und wofür? Für Unterschiede von Nasen, nicht von Geistern.

Und was haben Sie erreicht? Haben Sie nun etwa den Grund gelegt für eine neue kritische Erkenntnis musikalischer Werte? Wo wäre die Anwendung dieser Erkenntnis? Haben Sie als Lehrer eine neue Generation von jungen Musikern herangebildet, an denen sich Ihre Lehren auswirken? Wo sind Ihre Schüler? Sie werden sagen, daß auch Sie die Begabungen nicht hervorzaubern können, wenn sie nicht da sind. Aber wenn sie da waren, kamen sie nicht zu Ihnen. Warum wohl nicht, wo doch jede Möglichkeit geboten, jeder Weg geöffnet war?

Ich frage dies alles nicht aus polemischer Absicht. Ich frage, weil ich wirklich wissen möchte, was Ihr Kampf eigentlich soll und was er überhaupt bewirkt hat außer der Verwirrung der Geister. Er hat törichte Menschen von kaum mittelmäßiger Begabung großsprecherisch gemacht. Das ist alles. Soll das der Inbegriff der Meistersendung sein?

Und doch möchte ich auch dieses noch gelten lassen und vielleicht als eine der Schwierigkeiten erklären, die der schöpferische Mensch sich aus einem Zwange seiner Natur schaffen muß, um zu sich selbst gelangen zu können. So war es bei Wagner, dessen Schriften stets Mittel sind, durch Hinwegräumung und Klärung gedanklicher Hemmungen den Schaffensquell freizulegen, oder sagen wir: den Steinblock aufzusprengen, um die gesuchte Gestalt herausmeißeln zu können. Ihre Schriften aber kommen nicht vor,

sondern nach den Werken, und man merkt ihnen die Unzufriedenheit mit unproduktiven Stimmungen an. Sicher stand der innere Zwang eines Müssens auch hinter diesen Arbeiten. Aber es war kein schöpferisches, es war ein zerstörerisches Müssen.

Ich sprach vorhin Schreker gegenüber von der Tragik des heutigen deutschen Musikers, die ihn nicht zur Vollendung gelangen, sondern ihn von einer mittleren Höhe ab versanden läßt. Ich sehe auch hierin Ihre Ähnlichkeit mit Ihrer Generation, daß das Gleiche von Ihnen gilt. Nur erkennt man bei Ihnen die Ursache deutlicher als bei den anderen. Indem Sie sich absonderten und das Anathema schleuderten gegen Ihre Zeitgenossen, haben Sie sich blind gemacht für jene Zusammenhänge, aus deren Erkenntnis das Bewußtsein der Gemeinschaft erwächst. Diese Gemeinschaft suchen ist die Aufgabe. In ihr allein können wir als Persönlichkeiten wirken, gemäß dem Gesetz, das die Natur in uns gelegt hat.

So bauen wir alle an der unsichtbaren Kirche, auch Sie. Die einzige Kraft aber, die bauen hilft, ist die schöpferische Tat. Die aber sagt bei Ihnen ganz anderes aus als Ihre Lehre. Die stellt Sie mitten unter die Zeitgenossen, die Sie mit Worten bekämpfen. Ich finde, daß Ihre Werke nicht Ihren Lehren und Ihre Lehren nicht Ihren Werken entsprechen.

Was soll nun gelten, Worte oder Werke?

Ich entscheide mich für die Werke.

An Ernst Krenek

Lieber Ernst Krenek,

mit Vergnügen und einigem Stolz gedenke ich stets meiner ersten Amtshandlung unmittelbar nach meiner Berufung an das einst preußische Staatstheater Kassel. Das war eine telegraphische Anfrage an Sie, ob Sie Lust hätten, zu mir zu kommen. Es lag kein im privaten Sinne persönlicher Antrieb vor. Ich ging aus von dem Gedanken, der stets in mir lebendig war, solange ich ein Theater leitete: daß nämlich der Intendant Menschen schöpferischer Art um sich sammeln müsse, seinetwegen wie ihretwegen. Seinetwegen, um stets innere Verbindung zu halten mit den Vorgängen, die sich, dem Auge noch unerkennbar, unterhalb der Oberfläche unseres geistigen Lebens vorbereiten. Der Künstler wegen, damit sie den Apparat kennenlernten, für den sie schaffen wollten und sollten. Soweit ich sehen kann, haben nur Max Reinhardt und Luise Dumont einen ähnlichen Gedanken gehegt und praktisch durchgeführt, Reinhardt allerdings mit betonter Souveränität gegenüber Dichtern und Musikern. Er suchte wohl die schöpferische Tat, die seiner Veranschaulichungsgabe entsprach. Er ließ ihr aber nicht die Freiheit, deren sie bedurfte, um wahrhaft schöpferisch ausreifen zu können, sondern zwang ihr die Gesetzlichkeit seines Spielverlangens auf. Bei Luise Dumont war es um einige Grade anders, aber hier fehlten auf die Dauer ausreichende Begabungen.

In allen Fällen indessen war der Grundgedanke

der gleiche: Beseitigung, zum mindesten Bekämpfung der Entfremdung zwischen dem Theater und den Schaffenden, Dichtern wie Musikern, Erkenntnis dieser Entfremdung als einer der Hauptursachen für die gegenwärtige Stagnation des Theaters.

So rief ich Sie damals nach Kassel, weil ich schöpferische Jugend bei mir haben wollte. Sie aber sollten Theater lernen. Wie fingen wir das an? Entsinnen Sie sich noch unseres ersten Gespräches über diese Frage, wo Sie, durchaus beglückt, aber doch erstaunt zweifelnd von mir wissen wollten, was eigentlich Sie tun sollten? Ich wußte es ebensowenig. Aber ich sagte gleich, das würde sich schon zeigen, Sie möchten nur erst einmal in das Theater kommen. Die Arbeit würde Sie anspringen, so daß Sie schließlich gar nicht wissen würden, wo Sie zuerst zugreifen sollten. Eines freilich vorausgesetzt: daß Sie den Willen hätten zuzugreifen, wo nur Gelegenheit sei.

So kam es auch. Nichts war zu gering, nichts war zu gut. Es gab nur einen Ehrgeiz und einen Stolz: daß alles richtig sei. So wanderten Sie vom Ballettsaal ins Orchester, immer dahin, wo es im Augenblick nötig war, von dem Signallicht auf der Bühne an das Dirigentenpult. Hier freilich konnten Sie sich nicht völlig akklimatisieren, der Taktstock wurde nicht recht lebendig in Ihrer Hand. Aber Sie hielten und führten ihn doch, und wenn wir Ihren eigenen „Orpheus“ auch Zulaufs Leitung anvertrauten, so entschädigten Sie sich dafür an unserer gemeinschaftlichen Gegenarbeit, dem „Orpheus“ Offenbachs.

Jene Aufführung von Kokoschkas und Ihrem „Orpheus“ aber wurde zu einem Fest unserer Zu-

sammenarbeit, damit zu einer künstlerischen Tat, wie sie ähnlich auffallend und in die Weite der gesamten deutschen Öffentlichkeit wirkend die Kasseler Bühne seither nicht wieder gesehen hat. Aus der unmittelbaren Verbundenheit zwischen Autor und Interpreten, aus der steten gegenseitigen Fühlungnahme, Beratung, Prüfung und Kritik entstand eine Aufführungsleistung, die eben das war, was wir wollten: nicht das Vollkommene, sondern der ahnende Hinweis darauf, die Andeutung dessen, was profaniert worden wäre, hätte man es zu verwirklichen gesucht. So gelang es uns, das Werk zu zeigen, es ganz lebendig erkennbar zu machen, und die Kasseler Oper war für einen Augenblick ein musikalisches Zentrum.

„Orpheus" war schon geschrieben, bevor Sie nach Kassel kamen. Die Aufgabe lautete in diesem Falle: ein Werk bühnenlebendig machen, das andere hochmögende und vielgefeierte Interpreten zeitgenössischer Opernkunst als unverständlich und unaufführbar abgelehnt hatten. Hier war der Gewinn beim Theater. Nun aber kam Ihr Gegengewinn: „Jonny", nur wenige Monate nach „Orpheus" in Leipzig aufgeführt, weil beides hintereinander in Kassel nicht möglich gewesen wäre. Armer Krenek. Was hat dieser „Jonny" Ihnen eingetragen! Nicht an Honorar, denn das war weniger, als böswillige Neider behaupteten. Wohl aber an Mißgunst, Haß, Verunglimpfung, moralischer und ästhetischer Ächtung, Minderwertigkeitsfeststellung und anderen lieblichen Begleitmusiken eines Welterfolges.

Was aber war „Jonny" eigentlich? Das ohne Nebenabsichten, in lustiger Laune entstandene Er-

gebnis Ihrer Theatertätigkeit, der Versuch eines jungen, genial begabten Menschen, alle Möglichkeiten dieses Theaters in phantastischem Tumult durcheinanderwirbeln zu lassen und dabei Musik zu machen, zu singen und zu tanzen. Das eben gefiel dem Publikum unter all den ernsthaften Trübseligkeiten der Opernbühne so gut, daß es plötzlich vom „Jonny"-Rausch erfaßt wurde. Worauf nun wieder die zünftige Kritik es für ihre Pflicht erachtete, ein moral-ästhetisches Problem festzustellen und nach besten Kräften einer vernichtenden Lösung zuzuführen.

Sie aber standen und staunten. Sie staunten darüber, daß dieser „Jonny", den Sie selbst nur als übermütigen Zeitvertreib angesehen hatten, und dessen Aufführbarkeit eigentlich nur die Probe auf das Maß Ihrer technischen Bühnenkenntnisse sein sollte — daß der über Nacht zu einem theatralischen Weltwunder geworden war. Wir alle, die das Nähere wußten, staunten mit, ebenso über das Ausmaß des Erfolges, wie über die menschliche Bestialität, die dieser Erfolg in seiner Auswirkung offenbarte.

Warum ich das erzähle? Nicht um „Jonny" zu retten, so unverdient dieser harmlose schwarze Geigersmann der Ächtung verfallen ist. Aber dagegen etwas zu sagen, hätte keinen Zweck. Es gibt Mißverständnisse und öffentliche Fälschungen, gegen deren ewige Geltung kein Wahrheitsbeweis aufkommt. Er darf nicht aufkommen, weil die Richtigstellung ein Durcheinander zur Folge hätte, das weit störender wäre als irgendeine kleine Ungerechtigkeit. Was liegt auch schon an einer falsch abgestempelten Oper! Sind doch so vielen Menschen die Köpfe nur ver-

sehentlich abgeschlagen worden. Lassen wir also „Jonny“ sein Schicksal tragen, er hat dafür wenigstens zwei Spielzeiten hindurch seinem Herrn treu gedient. Wichtig aber ist mir „Jonny“ und seine Geschichte zur Dokumentierung Ihres Theatertalentes als eines der stärksten der jüngeren Generation.

Theatertalent nenne ich die Begabung, die es versteht, sich die Elemente des Theaters zu eigen zu machen, sie auf ihre Natur und alle ihre Möglichkeiten zu überprüfen, sie in oft völlig neuer Funktion einzusetzen, und so mit ihnen zu spielen, daß hier der alte Mimus plötzlich lebendig wird. Ich weiß nur einen, der Ihnen hierin unter den Lebenden ähnlich ist: das ist Ihr Lehrer Franz Schreker, mit dem Sie auch sonst manches gemein haben. Leider nicht das Verständnis und den naturhaften Instinkt für Wesen und Charakter der Stimme. Hierin sind Sie Angehöriger einer Generation, die rein abstrakt polyphon und instrumental zu denken beflissen war. Ebensowenig ähneln Sie Schreker in der Neigung zu koloristischer Wirkung, für die Sie als besondere persönliche Gabe eine oft brutale Kraft und Bildhaftigkeit der rhythmischen Gestaltung einzusetzen wissen. Am ehesten zeigt Ihre Melodik trotz der merkwürdigen stilistischen Unausgeglichenheit zwischen asketischer Herbe und ungenierter, fast volksmäßiger Einfachheit zuweilen eine Familienbeziehung zu dem Lehrer. Freilich fehlt Ihnen der gesangliche italienisierende Zug Schrekers, sowie seine Kunst der Ausspinnung und organischen Durchbildung der Phrase.

Aber es kommt hier nicht auf stilkritische Untersuchung an, sondern auf Bild und Charakter der Per-

sönlichkeit. Als solche teilen Sie mit dem Theatermann Schreker die Neigung zum Philosophieren. Nicht im spekulativen Sinne, einfach im Spiel der Bühnengestalten, die, gleichfalls wie bei Schreker, in den meisten Fällen Geschöpfe der eigenen Phantasie sind.

Freilich, wie sollte sich das vermeiden lassen. So ein Theater philosophiert eigentlich von allein, ganz aus sich heraus. Es ist eine Welt, gerade wie jene andere, die sich Wirklichkeit nennt, aber der Schein ist hier augenfällig, Grundgesetz. Dabei welcher Reichtum an Erscheinungen, die Symbole von höchster Bedeutungskraft und zugleich fast barbarischer Primitivität sind. Dazu diese Überschaubarkeit und Lenkbarkeit des Räderwerkes, das gleichwohl bei alledem seine eigene Gesetzmäßigkeit hat, aus manchmal unerfindlichen Regungen plötzlich ganz anders funktioniert als erwartet wird und völlig unberechenbar ist in seinen Wirkungen.

Geht es uns nicht häufig so, wenn wir über die Bühne schreiten und die Gegensätze sehen zwischen dem von außen erkennbaren Teil und seiner Kehrseite: daß wir uns fragen, wo Wirklichkeit ist und wo Täuschung, und daß wir selbst uns bezaubert, unwirklich vorkommen? Das sind nur die Maschinen und Apparate — nun dazu die Menschen mit ihrem merkwürdigen Doppeldasein, ihrer Teilung zwischen oft profanster Nüchternheit und ebenso oft inniger Zartheit und großartigem Schwung der Selbsterhebung.

Und nun mit alledem spielen können, spielen völlig nach Ausmaß des eigenen Schaffensvermögens, Ge-

stalten bilden, Länder, Menschen, Schicksale entstehen und vergehen lassen und an kein anderes Kriterium gebunden sein als an die organische Gesetzlichkeit dieses unerschöpfbaren Spielzeugkastens — muß dieses alles nicht selbst den völlig naiven Menschen zum Philosophen machen?

In dieser Versuchung aber liegt die Gefahr für jenen Opernkomponisten, der sich selbst sein Textbuch macht. Er wird zum unumschränkten Schöpfer. Da ist es schwer, die Weltanschauung nicht zum Angelpunkt werden zu lassen. Das aber gerade ist nicht gut, weil hiermit die Oper aus ihrem eigentlichen und grundeigenen Wirkungs- und Spielgebiet abgezogen wird und in eine pseudo-dichterische Sphäre hineingelangt, in der sie sich leicht verspekuliert oder gar uns ärgert. Und Wagner? — werden Sie kritisch fragend einwerfen. Gewiß — Wagner — in diesem Zusammenhang eine schwierige Erörterung. Er machte nämlich alles so unheimlich gut, wußte seine Philosophie so einwandfrei auf seine musikalische Handlung abzustimmen und einzurichten, daß sie ihm zur Quelle neuer Spielgesetze wurde.

Wie aber, wenn ein anderer diesen Ausgleich nicht zu treffen weiß? Wenn sich die Philosophie in die Räder des dramatischen Ablaufes oder des musikalischen Formbaues einhängt, ihre Umdrehung hindert und sie verkleistert, da Dehnungen schafft, dort Lücken läßt, am Ende gar die Naivität der ursprünglichen Gestaltung von vornherein verdirbt? Wenn dann nicht mehr der Musiker zu uns spricht, der eine Handlung braucht, sondern der musikalische Weltweise? Wenn dieser uns, direkt oder symbolisch

oder allegorisch durchaus mitteilen will, was er über diese oder jene Geistes- oder Schicksals-Angelegenheit zu denken für gut befindet, und welche Erkenntnisse in bezug auf Welt und Menschen sich daraus ergeben?

Das ist die Gefahr! Das alles wollen wir nämlich in der Oper überhaupt nicht erfahren. Es gehört nicht hinein, es sei denn die weltanschauliche Substanz so ätherisch aufgelöst wie etwa bei Mozart, namentlich in der „Zauberflöte". Aber hieran können wir nicht einmal im Sinne der bescheidenen Nachahmung rühren. Somit halten wir uns am besten außerhalb dieser gefährlichen Weltanschauungszone. Schreker ist leider im Verlaufe seines Schaffens sehr tief hineingeraten. Sicher nicht planmäßig, sondern, ohne es recht zu merken, verführt durch jene so verlockenden Umstände. Ihnen, Ernst Krenek, ist es ähnlich ergangen.

Hier liegt die berechtigte Ursache für einen Teil des Widerstandes gegen „Jonny", obwohl die gekränkten Betrachter damals mehr in das Werk hineingeheimnisten, als richtig war. Dann aber bogen Sie mit zunehmender Deutlichkeit, kritisch, doktrinär, lehrhaft oder symbolisierend in diese Richtung ein mit Ihren drei Einaktern. Es folgte der „Orest". Eine besondere Verkettung von Umständen hat es gefügt, daß ich dieses Werk nie kennengelernt habe. Ich kann also über die Schaffensleistung als solche nichts sagen. Nach Erzählungen und Berichten scheint mir aber, als seien Sie hier weitergegangen auf jener Linie kritischer Weltbetrachtung und philosophischer Durchdringung des Bühnengeschehens.

Trifft das zu, so haben Sie dem Werk damit sicher nicht genutzt. Ich könnte mir dann erklären, wie es möglich ist, daß die Musik zum großen Teil gerade als Opernmusik theatralisch so wirkungsvoll sein soll, während das Ganze augenscheinlich versagt hat.

Ich glaube, Sie reflektieren zu viel, nicht nur im Sinne des Kunstverstandes, sondern des Weltverstandes. Es kommt Ihnen nicht darauf an, über das Sieden eines Eies erkenntnismäßige Betrachtungen anzustellen. Das kann gewiß unterhaltend sein, aber es taugt nicht für die Opernkomposition. Besonders nicht für die Opernkomposition einer Begabung von der Art der Ihrigen. Wie wäre es, wenn Sie versuchen würden, Ihre Weltanschauung als Privatsache zu betrachten und dafür mehr Musik zu machen?

Verstehen wir uns? Daß es keine allgemein verbindliche Regel für das Schaffen bestimmter Kunstgattungen gibt, weiß ich. Zunächst ist die Persönlichkeit des Schaffenden selbst ausschlaggebend. Bei aller Hochachtung vor ihrer Freiheit muß indessen die Möglichkeit bestehen festzustellen, ob der falsche Zusammenklang von Autor und Publikum am einen oder am anderen, oder an beiden liegt. Sie wollen den Erfolg, und Ihr Talent darf diesen Erfolg, breitesten Erfolg sogar, fordern. Zugegeben, daß er nicht von Mal zu Mal regelmäßig mit gleicher Kraft einzusetzen braucht. Aber die Voraussetzung dafür müßte vorhanden sein. Gerade die aber scheint mir neuerdings zu fehlen. Warum?

Ich glaube, Sie haben die Naivität dem Theater gegenüber verloren — Ihrem Theater, wie es zu gestalten Ihnen gegeben ist. Sie werden sagen: schlimm

— aber kann man Naivität wieder herstellen, wenn sie wirklich verloren sein sollte? Ich glaube: ja, sofern wir Naivität im Sinne der ästhetischen Anschauung fassen. Sie kennen jene ebenso schöne wie tiefe Abhandlung von Schiller über naive und sentimentalische Dichtung, in der er diese Unterscheidung aufgestellt hat, auf die ich mich bei der kritischen Betrachtung von Grundfragen immer wieder zurückgeführt sehe. Was Schiller hier unter naiv versteht, ist nicht kindliche Unschuld, die, einmal verloren, nicht wieder hergestellt werden kann. Er zielt auf die Unterscheidung zwischen dem Künstler, der das Erscheinungshafte als solches, als Phänomen an sich gestaltet, und dem andern, der die kritische Reflektion über dieses Erscheinungshafte zum Objekt des Schaffens nimmt.

Ihm selbst war es wohl außerhalb des allgemeinen Zweckes der Untersuchung um Findung einer Formel zu tun, durch die er sich über seine Stellung zu Goethe und den Unterschied ihrer beider Persönlichkeiten Klarheit zu schaffen vermochte. Daraus, wie aus seiner Darstellung selbst geht hervor, daß Schiller, obschon er die stärksten Vertreter der naiven Gestaltungsart in der Antike findet, doch beide Kriterien nicht als Zeit- sondern als Persönlichkeitsdokumentierung betrachtet, sie demnach in verschiedenen gleichzeitig lebenden Individualitäten nebeneinander für möglich hält.

Fordere ich nun Ihnen gegenüber die Rückkehr zur Naivität der künstlerischen Arbeit, so soll das also nicht heißen: lasset uns werden wie die Kindlein. Das wäre reizvoll, geht aber nicht. Es soll auch nicht

heißen: unsere Zeit und wir alle bedürfen des naiven Kunstwerkes und wir haben zuviel reflektiert. Das wäre zu allgemein gesprochen. Es würde in einem Fall vielleicht richtig sein, in drei anderen Fällen falsch. Ausschlaggebend ist immer nur die Besonderheit der Begabung. Auf eine von der Art der Ihrigen paßt es. Sie sind ein Theatermensch, eine ausgesprochene Spielbegabung. Ihnen ist es ein leichtes, zu allem und jedem im Augenblick eine irgendwie produktive Beziehung herzustellen. Sie sind also ein Talent, das seinen Ansporn aus dem Erscheinungsmäßigen gewinnt und gerade deshalb so stark der Bühne zuneigt. Solche Begabung muß bei diesem Erscheinungsmäßigen bleiben. Sie muß die naive Haltung bewahren, sie darf nicht umfallen in die sentimentalische. Sie läuft sonst Gefahr, die Mannigfaltigkeit ihres Reizes und ihrer Beweglichkeit einzubüßen, ohne etwas sicheres dafür einzutauschen.

Zudem hat es mit der sentimentalischen Kunst noch eine besondere Bewandtnis. Streng genommen überschreitet sie bereits das Gebiet der absoluten Kunst, sei es in der Richtung zum Lehrhaften, zum Philosophischen oder sonst irgendwie Tendenziösen. Die Gefahr des Abgleitens liegt demnach hier sehr nahe. Namentlich der sentimentalische Dramatiker gerät leicht in Versuchung, die reine Lösung zur kunsthaften Gestaltung zu verfehlen. Er mag sich dann mit seinem guten Zweck entschuldigen, und vielleicht ist sein philosophisch ideeller Ertrag groß genug, um die Einbuße an künstlerischem Wert auszugleichen. Ihnen aber ist es doch darum nicht zu tun. Soviel Sie auch reflektieren — Hauptsache ist

und bleibt Ihnen doch das Theaterspiel. Warum also philosophieren? Spielen Sie, und sparen Sie das Denken für die Regelung des Spieles als solchen. Dann kann es selbst im gedanklichen Sinne ertragreicher werden, als wenn Sie noch weiter in die Symbolik und Allegorie hineingeraten.

Aber Sie fragen, warum ich mich nur an Ihre Bühnenwerke halte, ohne zu bedenken, daß aus früherer Zeit viele Instrumentalwerke und aus den folgenden Jahren mehrere Liedergruppen vorliegen? Ich weiß es wohl. Ich sehe indessen in den Instrumentalwerken nur Versuche, die reflektiven Elemente Ihrer Natur zu bändigen, um den Zugang zur Bühne zu finden. Die Liedergruppen wiederum sind Mittel, die jeder Bühnenkomponist braucht, um sein lyrisches Vermögen lebendig und flüssig zu erhalten, darüber hinaus aber sich immer wieder in der Behandlung der Stimme zu üben.

Das ist die zweite große Aufgabe, die Sie noch zu lösen haben. Nur der Opernkomponist wird wirklich ans Ziel gelangen, der diese Grundkraft des musikalischen Theaters: die menschliche Stimme, wahrhaft singen und aus dem Charakter ihres Singens heraus spielen zu lassen vermag.

An Kurt Weill

Lieber Kurt Weill,

es hat lange, sehr lange gedauert, bis wir uns zueinander gefunden haben, sachlich wie persönlich. Die Schuld lag bei mir. Ich wollte nicht. Warum nicht? Sicher nicht aus Widerstand gegen einen jungen Musiker, der mir als Busoni-Zögling nur willkommen sein konnte, obschon ich mit seiner Musik zunächst nicht viel anzufangen wußte. Das war damals, als Sie noch im Flügelkleide der Kammermusik gingen, beim Frankfurter Musikfest. Zu Ihren dann folgenden Bühnenwerken hatte ich kein Zutrauen. Es überwog der Eindruck des Absichtlichen, die Überzeugungskraft des Müssens entsprach nicht der Kühnheit des Zurschautragens. Das galt ebenso von Ihren szenischen Gestaltungen wie von Ihrer Musik. So ging es mit „Royal Palace“ und „Der Zar läßt sich photographieren“. Ich sah keine Notwendigkeit zu näherer Beschäftigung mit diesen Werken.

Dann kam Ihre Verbindung mit Brecht und die „Dreigroschenoper“ als erstes Ergebnis. Hier klang es schon anders. Wenn man sich nur nicht hätte verpflichten sollen, an die Entdeckung einer neuen Operngattung und die endgültige Erledigung alles dessen, was bisher so hieß, zu glauben. Ich fand, daß Sie mit der „Dreigroschenoper“ eine sehr schlagkräftige und lebendige Operette geschaffen hatten, nicht weniger, aber auch nicht mehr — wobei ich allerdings nicht an Lehar und Abraham denke. Offenbach wäre schon eher heranzuziehen, eine Verschär-

fung des Parodistischen ins Satirische als Steigerung gerade der musikalischen Ausdrucks- und Formensprache festzustellen. Ähnliches gilt von „Mahagonny" in seiner ersten und allein richtigen Form. Die spätere Umarbeitung war eine Vergröberung der Grundidee, deren Mißerfolg vom Publikum aus zwar töricht begründet, objektiv aber berechtigt war.

Die „Dreigroschenoper" blieb ein Einzelfall. Sie durfte nicht als Gattungsmuster genommen und vervielfältigt werden. Ich schrieb damals in meinem Buch „Das Operntheater" über Ihre Werke: „sie als neues Operngenre oder gar Neuschaffung der Oper aus aktuellem Zeitverlangen anzusehen, wäre eine Überschätzung ebenso des Zeitverlangens wie der Erneuerungsbedürftigkeit der Oper. Gattungsmäßig gehören diese Werke vielmehr der Operette an. Was sie über andere Stücke dieser Art weit erhebt, ist der elementare Instinkt für das Volksstück. Indem es hier wieder von der Wurzel erfaßt wird, bereitet sich vielleicht die Möglichkeit einer neuen Volksoper vor."

Das klingt scheinbar nicht ganz freundlich. Als wir später zum erstenmal wieder persönlich zusammentrafen, merkte ich wohl, daß Sie die betonte Einschränkung meiner Worte gespürt hatten. Freilich muß zum Verständnis meiner Haltung das aufreizende Getöse Ihrer Propagandisten in Rechnung gestellt werden. In der Sache aber hatte ich, wie mir scheint, nicht Unrecht, weder mit meiner Zurückhaltung, noch mit dem ins Positive zielenden Hinweis. Denn nun kam bei Ihnen etwas Neues. Die „Mahagonny"-Bahn wurde verlassen, es entstand über den „Ja-Sager" hinaus die „Bürgschaft".

Sie ist nicht die gemeinte Volksoper geworden. Daß sie aber als solche gedacht war, daß der Musiker Weill in ihr diesen Weg zu finden versucht hat — das ist das Erfreuliche. „Bürgschaft" ist, wie auch die Erfolgsstatistik zahlenmäßig aussehen möge, ein neues Werk, eine neue Oper, absolut. Das heißt nicht, daß damit andere Typen erledigt und nur noch Opern nach diesem Modell komponiert werden dürfen. Im Gegenteil: das formal Strukturelle erscheint mir noch gar nicht recht geglückt, und über die stofflich geistige Haltung muß überhaupt eingehend gesprochen werden. Mit „neu" meine ich also nicht, daß jetzt das richtige Rezept gefunden sei. Ich meine zunächst nur: jemand hat eine Tür aufgestoßen und es ist frische Luft eingezogen in eine schwüle stickige Stube. Nun wollen wir sehen, aus welcher Himmelsgegend diese frische Luft weht.

Als ich damals vorbereitend auf die Wiesbadener Aufführung hinwies, die wenige Tage auf die Berliner Uraufführung folgte, warnte ich ausdrücklich davor, „die inhaltlich stoffliche Haltung des Buches zu überschätzen, so sehr ich von der Aufrichtigkeit und inneren Verbundenheit des Komponisten auch zur Materie des Buches überzeugt bin, denn sonst hätte er nicht eine so gute und ehrliche Musik dazu schreiben können. Aber sie hätte ihm nichts genutzt, wenn hier nicht eben das Höhere gelungen wäre: die Lösung des Problems der Formung und Gestaltung zur wirklichen Oper, zu einer Oper, die auf traditionellem Unterbau erwächst und dabei doch ohne Gewolltheit zu einer neuen, durchaus besonderen Erscheinung wird."

Ich wußte wohl, warum ich das sagte. Ich wollte der zweckpolitischen Ausbeutung vorbeugen. Wie berechtigt diese Taktik war, zeigte sich, als fast gleichzeitig aus Berlin die Erfindung der neuen sozialen Oper verkündet wurde.

Ich hatte nicht aus Opportunismus gewarnt. Mir lag keineswegs daran, Schwierigkeiten äußerer Art vorzubeugen. Solche muß ein Werk überwinden können, obschon es wenig Sinn hat, die Kräfte in einem Kampf zu verzetteln, der sachlich auf einem Mißverständnis beruht. Aber wichtig war mir etwas anderes. Ich wollte der Gefahr einer Überschätzung und Verkennung der Stoffbedeutung für die Oper entgegentreten. Sie lag hier für Freund und Feind gleich nahe, und richtig sind auch beide Teile darauf hereingefallen. Ich sagte: selbst wenn Weill persönlich sich am politischen Charakter des Stoffes entzündet hat, so kann es doch nie darauf ankommen, von welcher Ecke aus ein Feuer angefacht wurde, und ob der Wind, der es in die Höhe bläst, von rechts oder von links weht. Maßgebend ist immer und einzig allein das Feuer selbst, seine Leuchtkraft und der Bestand seines Brandes.

Wenn aber Sie, Kurt Weill, jetzt einen Eid leisteten, daß es Ihnen nur auf musikalisch bühnenhafte Gestaltung einer politischen Tendenz oder Anschauung angekommen sei, so würde ich erwidern: wie gut, daß diese Tatsache lediglich dem Verstande durch solche Angabe bewußt gemacht werden kann. Im übrigen ist das eine rein biographische Angelegenheit. Sie interessiert mich nicht mehr als Ihr Familienstand. Ihr persönliches Wollen mag für Sie Mittel,

meinetwegen notwendiges Mittel sein zum Zweck. Maßgebend ist nur Ihr künstlerisches Vollbringen. Stehen Sie einmal oben — was schiert uns dann die Leiter, auf der Sie hinaufgeklettert sind? Hätte es nicht ebenso ein Flugzeug oder eine Winde sein können? Gelten uns diese Apparate mehr als bestenfalls merkwürdige Behelfsmittel? Hauptsache ist, daß Sie tatsächlich oben angelangt sind.

Ich denke, wir verstehen uns, und ich hoffe es im Interesse dessen, das weiter von Ihnen kommen soll und muß. Haben Sie aber bemerkt, daß die Unentwegten unter Ihren Anhängern Ihnen schon die Wendung von Brecht zu Neher verübelt haben, weil Sie darin mit Recht eine Abirrung vom Pfade der reinen Politik erblickten? Sicher war diese Abirrung für Sie notwendig. Einer mußte gefressen werden: der schaffende Musiker oder der aktivistische Politiker. Oder halten Sie beide nebeneinander und ineinander für möglich? Wie denken Sie über die politische Oper? Wäre jetzt nicht die Zeit dafür? Wäre damit nicht der Weg gefunden, die Oper zu aktualisieren und in die Lebensformen der heutigen Öffentlichkeit einzubeziehen? Stoffe, Aufbau, Handlung würden aus der Maskengarderobensphäre — als solche gilt doch wohl das Opernmilieu? — befreit. Das Publikum hätte endlich eine unmittelbare Beziehung zu einer Kunstgattung, die gegenwärtig nur noch als Museumsangelegenheit wirkt.

Museum! Sie sehen, ich bin objektiv bis zur Selbstverleugnung. Ich zitiere gerade dieses Wort, das ich für das Operntheater verwendete und durch dessen Benutzung ich mir die lebenslängliche Verachtung

aller gut revolutionären Fortschrittsapostelchen zuzog. Ich nehme dieses Wort hier schon wieder auf. Aber ich füge hinzu, daß ich in dieses mein Museum außer Glucks „Alceste“ und dem „Cellini“ des Berlioz Kreneks „Orpheus“ und seine Einakter, Schönbergs „Erwartung“, Busonis „Faust“, Hermanns „Vasantasena“, Liliens „Katharina“ und neben noch so manchen anderen ähnlichen Werken — ich mag sie hier nicht alle aufzählen — auch Weills „Bürgschaft“ eingestellt habe. Also ein recht stattliches Museum, wie mir deucht. Wie viele dieser Art gibt es? Ein Museum mit lebenden Tieren. Wie, auch lebenden? Nein, überhaupt nur solchen! Sie waren alle lebendig, die Alten wie die Jungen. Das war die Bedingung. Nun überlegen Sie bitte, wo der Fehler sitzt — ob an dem Wort Museum oder an dem vorweltlichen Sinn, den Unverstand ihm beigelegt hatte.

Wir sind anscheinend durch das Museum von der Politik abgekommen? Keineswegs. Der Museumsbegriff schließt zwar die Gegenwärtigkeit und Zeitverbundenheit des Opernkunstwerkes in sich ein. Er betont aber eine gewisse Distanziertheit gegenüber der Wirklichkeit des Tages und der naturalistischen Gegenständlichkeit auch des geistigen Problemes. Sie fragen warum? Ich dagegen frage, wie es überhaupt anders vorstellbar sein sollte? Politik ist die härteste und nüchternste Angelegenheit der Welt. Wir brauchen noch nicht einmal an Tarifkämpfe zu denken. Vor allem schaltet die dialektische Form der politischen Auseinandersetzung jegliches Gefühlsmoment aus. Nun ist es aber eine der Grundeigenheiten der Figuren (ich sage absichtlich noch nicht:

Menschen) in der Oper, daß sie singen. Kann man Politik singen? Gewiß man kann, aber wozu soll man eigentlich? Wollen wir diese Frage nicht in das Gebiet des Scherzes hinüberspielen, so müssen wir so formulieren: die politische Oper ist die Oper, in der des Stoffes und der Stoffbedeutung wegen nicht mehr gesungen werden kann. Auf dieser Grundlage wären wir einig. Zugleich aber könnten wir uns trennen, denn unsere Unterhaltung ist gegenstandslos geworden.

Haben sich aber nicht doch dialektische Gestaltungen schon mehrfach als kompositorisch faßbar, sogar außerordentlich plastisch und lebensvoll erwiesen? Nehmen wir etwa den Sängerkrieg, oder die Meistersinger-Sitzung im ersten Akt oder — größtes Beispiel — das Konzil im zweiten „Palestrina"-Akt. Aber wer wird hier im Ernst von politischer Auseinandersetzung sprechen? Ist doch eben in diesen Fällen die Auflösung in die musikalisch lyrische Form erklärte Aufgabe des Ganzen und das politisch gedankliche Band nur eine dramatische Fiktion. Diese Beispiele verfangen also nicht. Es sei denn, Sie wollten auch der modernen politischen Oper die Einbeziehung des Politischen lediglich in der Art der eben erwähnten Fälle zumuten, nur eben unter Zugrundelegung zeiteigener aktueller Ideen. Mir scheint, da drehen wir uns im Kreise. Diese Art politisierter Oper wäre dann in Wirklichkeit um kein Haar politischer als meinetwegen „Palestrina". Denn — nicht wahr — es ist doch gleichgültig, was für Kostüme ich den Leuten anziehe, ob Arbeitertracht oder Kardinalsornat? Wichtig ist, was sie sagen und

welche aktivierende Bedeutung dieses Gesagte für sie gewinnt.

Also kann ich mir unter einer politischen Oper nur eine solche vorstellen, in der die politische Gesinnung als solche die Führung und Gestaltung des Ganzen bestimmt, so daß die Musik bestenfalls nebenher läuft und ein paar Betonungen gibt. Lassen wir aber die Führung bei der Musik, so können wir den Stoff so zeitnahe nehmen wie nur denkbar: es wird immer wieder eine Oper für mein Museum herauskommen, eine Oper, die wohl durch Stoff und Text eine besondere Farbe und eigenen Klang erhält, in der aber auf jeden Fall gesungen wird. Damit ist als Richtmaß nicht die politische Idee bestimmt, sondern wie vor alten Zeiten und überhaupt jederzeit: die menschliche Stimme.

Eine solche Oper ist „Bürgschaft“. Vielleicht waren Sie ursprünglich — ich weiß es nicht, denn wir haben gerade darüber nicht gesprochen — aus einer anderen Einstellung an die Komposition gegangen. Dann aber hat sich während der Arbeit Ihre Beziehung zuerst vielleicht unvermerkt, mehr und mehr aber mit zunehmender Bewußtheit geändert. Hätte das Hervorbringen des Werkes nur diese klärende Wirkung für Sie selbst gehabt, so wäre das schon für alles Kommende ein Gewinn. Sie wissen jetzt, daß es mit der politischen Oper genau so bestellt ist und stets so bestellt sein wird und muß wie mit der philosophischen Weltanschauungsoper, über die ich an Krenek schrieb. Was kann die Oper aus der stofflichen Beschaffenheit ihrer Handlungsmotive gewinnen? Anregung zu musikalischer Spielgesetz-

lichkeit. Bedingung ist, daß der Textdichter, sei er der Musiker selbst oder sein Helfer, Spürgabe genug besitzt, diese Spielgesetzlichkeit aus der vorliegenden Handlungsmaterie und ihren ideellen Antrieben zu erkennen, sie herauszusaugen oder zu destillieren — wie man es schon nennen will. Es handelt sich also um nichts anderes als um Transformation, genauer gesprochen: Transsubstantiation der Bewegungs- und Spielmotive. Lassen sie sich organisch in Musik umsetzen – nun so mögen sie aus dem Kurszettel oder aus der Verkehrsregelungstabelle stammen, sie werden gut sein.

Alles andere – doch wir verstehen uns jetzt. Wir haben uns schon vorher verstanden, als ich diese Schein-Diskussion anfing. Eben das, was ich meinte, ist ja in der „Bürgschaft" zur Tat geworden. Was der politische Grundcharakter des Textes als solcher Ihnen gebracht hat, ist nicht die Lehre von der Allmacht der Verhältnisse gegenüber dem Willen der Menschen. Es ist die Art der Choraufteilung und -gestaltung, der Behandlung zunächst der vokalen Masse in dreifach veränderter, ineinander verbundener und auseinander aufwachsender Architektur. Weiterhin die Behandlung des Orchesters, das zurückgedrängt worden ist wie bisher nie in einem Werk ähnlichen Formates, denn „Ariadne" und „Intermezzo" kommen als archaisierende oder bewußt kammermusikalische Gestaltungen nicht zum Vergleich in Betracht. Noch eines ergab sich als Folge der politischen Haltung des Buches: sie stellte nämlich den Menschen als solchen mit derart vehementer Betonung in den Mittelpunkt, daß diesmal auch die

Einzelstimme von der Bühne her dem Orchester gegenüber dominieren mußte. So ergab sich die Art der Orchesterbehandlung gewissermaßen erst als letzte Folge aus der vokalistisch organisierten Gesamtform.

Hierin sehe ich das Neue des Ganzen. Wollen wir von dieser Einstellung aus das Politische als formbildendes Element in der Oper gelten lassen, so ist solche Art seiner Auswirkung freilich als im hohen Maße produktiv anzuerkennen. Mehr noch: der politische Grundsinn ist sogar, richtig verstanden, als solcher erhalten geblieben — nicht als naturalistisches Faktum, sondern indem er sich ein klangformales Äquivalent geschaffen hat.

Freilich zweifle ich, ob unsere Gesinnungsreformer sich mit dieser Art politischer Aktualität zufrieden geben werden. Ich fürchte, sie werden meine Erklärung als sophistische Spitzfindigkeit überhaupt nicht anerkennen. Sie werden sich weiterhin mit der von Neher und Ihnen verkündeten Macht der Verhältnisse über den Abfall von Brecht trösten und mich in mein Museum zurückschicken.

Sei es so, liegt mir doch nichts daran, Regeln ins Leere hinein aufzustellen und Gesinnungsrichtungen festzulegen. Ich versuche nur zu ermitteln, was mit dem Grundwesen der Musik vereinbar und was mit ihm nicht vereinbar ist. Diese elementare Gesetzlichkeit ergibt sich aus der Erkenntnis des lebendigen Kunstwerkes als schöpferischer Leistung. Lassen wir uns doch nicht verwirren durch Spiegelfechtereien mit der angeblichen politischen Aktualität älterer Werke. Gewiß war der „Figaro“ des Beaumarchais

eine politische Komödie. Aber Mozarts Oper nun auch als solche erfassen und hinstellen wollen, heißt aus Mozart einen Handlanger des Beaumarchais machen. Darum hätte Mozart den „Figaro" komponiert? Gewiß nicht. Eine bessere politische Komödie hätte er doch nicht machen können, das wußte er sehr wohl. Er muß also hinter der Politik noch etwas anderes gesehen und gehört haben. Dieses andere, nennen wir es Gräfin, oder Cherubin, oder Susanne, oder Figaro, oder Duett, oder Finale — nennen wir es wie wir wollen, nur nennen wir es bei einem musikalischen Namen — dieses andere lockte. Es drang in ihn, es wollte hinter den politischen Masken erkennbar gemacht werden. Da holte er es hervor, und jenes politische Spiel gab ihm den Rhythmus und die Farbe und den Fluß der Formen. Steht es nicht ähnlich mit allen anderen Werken, die uns als Beispiele früherer Aktualitäts - Opern vorgehalten werden? Sind sie, bei Lichte besehen, nicht gerade dadurch groß und bleibend geworden, daß sie die Aktualität völlig in sich aufgesogen und nichts als die Kostüme von ihr übriggelassen haben?

Ich glaube indessen, lieber Kurt Weill, daß das Schöpferische in Ihnen jetzt bereits jene frühere Unsicherheit überwunden hat. Es ist viel zu eigenkräftig geworden, als daß eine falsche Aktualitäts-Ideologie Ihnen noch ernstlich schaden könnte. Sie wollen doch nicht in den Reichstag. Sie wollen ein Opern-Repertoire schaffen, eine Spielreihe, die Bühnenlebenskraft in sich trägt. Dazu bedürfen Sie der Wandlungsfähigkeit. Als Politiker würden Sie erstarren am Dogma. Vergessen wir nicht: Politik ist

schließlich keine Sache, die man so im Vorbeigehen betreibt und dabei im Hauptberuf etwas anderes schafft. Also entweder dieses oder jenes, beides miteinander geht nicht. Sie haben jetzt den Menschen gefaßt, an ihm mögen Sie festhalten, dann werden Sie auch stets mit Ihrer Gesinnung im Einklang sein. Sie haben dann weiter die Masse gefaßt, das Volk, die singende Einheit. Sie kann zu großen Formbauten führen, sie kann gelegentlich auch hemmen. Aber sie bringt den Musiker auf jene Art der volksmäßigen Ausdrucks- und Gestaltungsweise, die seinen Eingebungen den leichtfaßlichen Schnitt und die klare Einfachheit der Sprachform verleiht.

So denke ich mir, daß meine damalige Ansicht immer noch in Erfüllung gehen und Sie uns, mit oder ohne Chor, noch einmal eine Volksoper schaffen werden. In diese könnten dann einfließen alle jene Unterströme politischen Denkens und Fühlens, zurückgeführt auf ihre Ursprünge, und hier müßte sich jene Gelöstheit der Daseinsfreude tummeln, die alle Tragik der Verhältnisse überwindet und in der stets erneuten Bejahung ihr Lebensziel findet. Vor dieser Volksoper werden dann wir alle wieder vergessen dürfen, daß es überhaupt und irgendwo eine Politik in der Welt gibt.

An den Musikverlag Bote und Bock

Sehr geehrter Herr Bock,

Sie sind zwar kein zeitgenössischer Musiker — aber was wäre dieser ohne den Verleger? Darum muß ich Ihrer als Vertreter Ihrer Berufsgruppe hier um so mehr gedenken, als gerade Sie neuerdings in besonderem Maße die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. Jahre hindurch hatte sich Ihre Firma der neuen Kunst gegenüber fast regungslos verhalten. In der Oper begnügten Sie sich mit den Lorbeeren von „Tiefland", „Cavalleria", „Hänsel und Gretel", „Evangelimann" (sämtlich hochzuschätzenden Verlagsartikeln). In der Konzertmusik großen Stiles waren Sie über eine Repräsentationspartitur von Richard Strauß und Werke von Max Reger kaum hinausgelangt. Plötzlich stürzen Sie sich Hals über Kopf in die zeitgenössische Produktion. Das in einem Augenblick, wo diese bereits begonnen hatte, ihren Zukunftsnimbus und damit den Aktualitätsreiz für den unternehmungslustigen Verleger einzubüßen.

Zwar waren Ihre Pläne nicht unbedingt bekenntnismäßiger Art. Sie tasteten sich vorsichtig an die neue Produktion heran, wollten es aber mit der Historie beileibe nicht verderben. So stand neben Hugo Herrmanns „Vasantasena" und seinen sonstigen Chorwerken Paul Graeners „Friedemann Bach" — ähnlich treu und bieder wie in der Berliner Städtischen Oper — und neben Malipieros „Notturno" Max von Schillings' „Pfeifertag" — als memento mori wie in der Berliner Staatsoper. Immerhin, Sie wollten

den Anschluß an die neue Zeit wieder gewinnen, und zwar auch durch solche moderne Komponisten, die nicht nur dem Geburtsdatum nach der Gegenwart angehören.

Sie wollten noch mehr, nämlich der Produktion unmittelbar helfen. Darum erließen Sie ein Preisausschreiben für eine deutsche Volksoper. Ich erwähne das besonders als Beweis energischer Initiative innerhalb der deutschen Musikverleger, ungewöhnlich namentlich im Hinblick auf die Zeitumstände. Die beiden regsamsten Anwälte der neuen Musik, die Universal-Edition und Schotts Söhne hatten bereits vor drei Jahren eine Defensivstellung bezogen. Fürstner vertrat niemals ein Programm, sondern nur Berühmtheiten. Brockhaus hütet mit Nibelungentreue alle nicht gangbaren Werke von Humperdinck, Siegfried Wagner und Hans Pfitzner, und Breitkopf hat den Denkmalsschutz übernommen. Hier und da taucht gelegentlich ein findiger Unternehmer auf, der das Glück mit einem kühnen Griff an sich zu fesseln hofft. Er verschwindet ebenso schnell, wie er gekommen war.

Die Lage war demnach nicht ungünstig für jemanden, der wie Sie Namen und Leistungskraft einer alten, auf immer noch sehr einträgliche Grundwerke gestützten Firma einzusetzen hatte und nun etwas zur Ermutigung der neuen Kunst wagen wollte. Voraussetzung freilich war, daß er genau wußte, was eigentlich er wollte und welcher Weg eingeschlagen werden sollte.

War das der Fall?

Ich stelle die Frage nicht im Interesse Ihrer Firma,

deren Schicksal zu beraten und zu bestimmen ausschließlich Ihre Sache ist. Ich stelle die Frage, weil das, was hier unternommen wurde, im Zusammenhang zu sehen ist mit den Geschehnissen unseres öffentlichen Musiklebens überhaupt. Fragen wir so: was eigentlich kann der Verleger gegenwärtig für die musikalische Produktion im allgemeinen, für das Opernschaffen im besonderen tun? Es sei vorausgesetzt, daß er helfen will, ohne greifbaren Nutzen für den Augenblick erzielen zu müssen, daß er also auf diesem Gebiet nur produziert, um selbst lebendig zu bleiben und damit für die Zukunft seines Hauses vorzusorgen. Es ist die nämliche Frage, vor der jeder Theaterleiter steht, mit dem Unterschied freilich, daß bei diesem die Verpflichtung zur Stützung zeitgenössischen Schaffens durch die Subvention und den gemeinnützigen Charakter des Theaters gegeben ist. Der Verleger trägt die eigene Haut zu Markte, stützt sich allerdings auf den dauernden Gewinn aus vorangehenden guten Geschäften.

Sie also unternahmen es, Ihre Absicht durch ein Preisausschreiben für eine Volksoper zu bekunden. Ein Doppelgespann wagemutiger Ideen: Preisausschreiben und Volksoper. Nehmen wir zunächst das Preisausschreiben. Ich sehe ab von der Schwierigkeit der Sichtung und gerechten Entscheidung — Sie wissen und werden es vermutlich diesmal wieder erfahren haben, daß offizielle Preisrichter meist weder Zeit noch Lust haben, sich ihrer Aufgabe in ausreichendem Maße zu unterziehen. Die vorbereitenden Urteile stammen also hauptsächlich von Hilfsarbeitern, deren Namen im Dunkeln bleiben. Dar-

über hinaus aber frage ich: ist die Preiskrönung wirklich die richtige Hilfe gerade für den Opernkomponisten?

Sind nicht vielleicht manche Begabungen vorhanden, die sich an solchem Wettbewerb oder überhaupt am Opernschaffen gern beteiligen möchten, es aber nicht können, weil sie nämlich keine Zeit dafür haben? Die Opernkomposition erfordert bekanntlich Muße, sie ist, von sonstigem abgesehen, ein recht umfängliches Geschäft. Wie kann der Mensch diese Muße finden, diese Verbindung von Zeit, innerer Ruhe und Konzentriertheit — wenn er dabei Geld verdienen soll? Erlassen wir aber Preisausschreiben für Opern, durch die wir jungen, unbekannten Menschen helfen und sie bekannt machen wollen, so müßten wir doch erst einmal dafür sorgen, daß ihnen überhaupt die äußere Möglichkeit gegeben wird, die einzureichende Oper zu schaffen.

Das ist das eine: Zeit und Muße. Es gehört aber noch ein zweites zur Opernkomposition: Kenntnis des Theaters. Kein Komponist kann für Orchester schreiben ohne Kenntnis der Satzart, der Leistungsfähigkeit, der Notation und des Klangcharakters jedes Instrumentes. Ebensowenig kann er für das Theater schreiben, ohne in dessen Apparatur richtig Bescheid zu wissen. Auch solche Kenntnis der Mechanik des Theaters genügt noch nicht zu wahrhaft wirkungsvoller Einsetzung der Mittel. Aber dieses wenige zum mindesten muß da sein. Es ist unverantwortlich, die jungen Leute einfach auf das Theater loszulassen, als sei dieses ein zugerittenes Zirkuspferd, das jeden Reiter trägt. Ein großer, wenn

nicht der überhaupt größte Teil aller Fehlschläge ist dieser Unkenntnis des Theaters und seiner Handgriffe zuzuschreiben.

Wie aber kann man ein preiswürdiges Werk erwarten von Leuten, denen die Materie völlig fremd ist, für die sie schaffen und in Wettbewerb treten? Oder meint man, daß unter lauter Lahmen doch schließlich einer der Schnellste sein muß und dieser dann eben den Preis erhält? Aber haben wir damit einen neuen Schnelläufer gewonnen?

Also: auch wenn ich von allen sonstigen mit Preisausschreiben verbundenen Bedenken absehe, halte ich ein Preisausschreiben für Opern aus den ebengenannten Gründen für zwecklos, sofern das Ziel ist, junge unbekannte Begabungen zu finden. Wahrscheinlich wird allen, falls sie wirklich noch jung und unbekannt sind, die erforderliche Kenntnis des Theaters und der Bühne fehlen, und im übrigen werden viele, die sich mit bewerben möchten, weder Zeit noch Geld dafür haben. Ich nehme an, daß diese die Begabtesten sind.

Die gleichen Argumente, die ich hier Ihnen entgegenhalte, habe ich vor etwa fünf Jahren dem damaligen preußischen Kultusminister gegenüber angeführt, als er, angeregt durch ein Opern-Preisausschreiben Mussolinis, die Intendanten der preußischen Staatstheater zu gutachtlicher Äußerung über eine ähnliche preußische Aktion aufforderte. Es war dies noch die Zeit, in der gelegentlich sogar Fragen geistiger Art zum Gegenstand dienstlicher Berichte wurden und noch kein Generalintendant alle amtlichen Regungen solcher Art im Mehltau seiner Un-

interessiertheit ersticken konnte. Aus den ebengenannten Gründen widerriet ich einem Preisausschreiben, schlug dagegen vor, den hierfür vorgesehenen Betrag einem jungen, begabten, unbekannten und mittellosen Musiker zuzuwenden, damit er ein bis zwei Jahre bescheiden leben und während dieser Zeit in künstlerischer Muße eine Oper komponieren könne. Gleichzeitig sollte er diese zwei Jahre benutzen, um praktisch Theater zu lernen, also zu den preußischen Staatstheatern jederzeit Zutritt haben, und zwar nicht nur zu den Vorstellungen, sondern vor allem zu den Proben. Er sollte die Sänger kennenlernen, den Chor und das Orchester, den Schnürboden, die Schreinerei, den Malersaal, die Beleuchtungsloge und jede Art der technischen Hantierung. Diese Kenntnis sollte er beim Schaffen seines Werkes verwenden, um es jederzeit auf seine praktische Ausführbarkeit überprüfen zu können.

Ich darf diese Geschichte zu Ende bringen, denn sie gehört unmittelbar zu unserem heutigen Thema. Das Erstaunliche geschah: mein Vorschlag wurde angenommen. Es kam die Aufforderung, einen geeigneten Musiker: jung, gar nicht oder wenig bekannt, begabt und entsprechend unbemittelt, vorzuschlagen. Die Wahl fiel auf Hugo Herrmann. Er erhielt den Auftrag, die von ihm vorgeschlagene Oper „Vasantasena“ zu komponieren. Während der Arbeit konnte er das Theater und die Bühne in Wiesbaden genau kennenlernen, und schließlich wurde sein Werk auch dort aufgeführt.

Brauche ich Ihnen Näheres über das Ergebnis mitzuteilen? Sie wissen es, denn der Zufall fügte es,

daß Sie dieses Werk in Ihren Verlag übernommen hatten. Es sollte Ihre Verbindung zum zeitgenössischen Schaffen herstellen. So wissen Sie auch, was sich begab. Man denke: ein deutscher Intendant hatte die Verwegenheit besessen, einen jungen deutschen Musiker zur Komposition einer deutschen Oper zu berufen. Mußte nicht das Ungewöhnliche dieses Unternehmens als eine Anmaßlichkeit betrachtet und entsprechend geahndet werden? Die Oper war kein abgerundetes und ausgeglichenes Meisterwerk. Aber sie war musikalisch echt in jedem Teil, in den lyrischen Sätzen von einer seltsam innigen, scheu verhaltenen Zartheit der Melodik, in den gewichtigen, als sinfonische Überleitungen verwendeten Chören von harmonisch kühner Klangphantasie und erfinderischer Beweglichkeit der Formen, besonders apart in der mixturenhaften Art der Orchesterbehandlung. Ich gebe nur einzelne Hinweise, ohne damit Mängel der Erstlingsschöpfung leugnen zu wollen.

Dieses in hohem Maße eigentümliche und innerlich lebendige Werk, der wertvolle Versuch einer lyrisch phantastischen Festoper, wurde mit Knüppeln zu Tode geschlagen. Nicht einmal der schwäbische Heimatintendant des Komponisten glaubte den Versuch der Aufnahme einer Umarbeitung wagen zu können. Freilich, wenn es der „Pfeifertag“ von Schillings wäre! Dann ist selbst die Berliner Staatsoper nicht zu kostbar, gälte es auch nur eine Mumien-Rekonstruktion.

Sie müssen diesen Einwurf entschuldigen, obwohl „Pfeifertag“ ebenso wie „Vasantasena“ Ihr Verlags-

kind ist. Aber ich mußte an den Vorfall hier erinnern, weil er die Sinnlosigkeit dieser Art von Kunstbetrieb zeigt. Hier war eine neue Idee, ein neuer Mensch, ein wichtiger Versuch mit saubersten Mitteln, ausgeführt in selbstloser Absicht aller Beteiligten zum Dienste an einer künstlerischen Sache, wegweisend und gemeinnützig zugleich. Das alles gab nur Anlaß zu einer blöden Hetze, der gegenüber die vorhandenen Einsichtsvollen nicht annähernd energisch genug das Positive des Unternehmens wie der Leistung hervorhoben.

Nun wohl, erwidern Sie, auf diese Art ist es mißlungen, bleibe dahingestellt, ob mit oder ohne Grund. Wenn aber die Auftragerteilung nicht zum Ziele führt, dann ist doch das Preisausschreiben gerechtfertigt?

Ich bin nicht der Meinung, daß ein Mißerfolg vor der Öffentlichkeit des Tages als Fehlschlag anzusehen ist, und werde stets den Standpunkt vertreten, daß Entscheidungen höherer Art niemals gegeben werden dürfen im Hinblick auf das, was man Erfolg nennt. Auf den Weg kommt es an. Künstlerische Ziele sind nicht irgendwelche willkürlich da und dort festgesetzte Punkte. Sie sind Ergebnisse, Ergebnisse unseres Suchens, unseres Wollens und Könnens, also unserer Arbeit. So sehe ich auch in dem hier geschilderten Versuch — darum habe ich ihn ausführlich dargestellt — den Hinweis, wie man in Zukunft vorzugehen hat. Sie sind Geschäftsmann — Sie müssen es sein, dazu verpflichtet Sie die Art Ihrer Tätigkeit. Können Sie mir sagen, auf welchem Wege Ihrer Meinung nach in Zukunft die Verlagshandlung

gegenüber der Opernproduktion überhaupt fortschreiten soll?

Daß von den amtierenden Theaterleitern auch nur einer die Uraufführung eines im mindesten experimentell gerichteten Werkes wagen sollte, glauben Sie ebensowenig wie ich. Sollte irgendwo noch einer vorhanden sein, der solches Risiko auf sich nimmt, so hätte er damit sein Schwanenlied gesungen. Folglich wird auch kein Verleger mehr Werke dieser Art erwerben, denn nur die Aussicht auf Aufführung bewegt ihn zur Annahme. Also: Sie werden sich in Zukunft auf die „Friedemann Bachs" beschränken müssen. Das mag zunächst ganz hübsch sein, ist auch an sich gar nicht so schlimm. Auf die Dauer aber kann der anspruchsloseste Verleger von diesem täglichen Brot allein noch weniger leben als der Bühnenleiter, der sich wenigstens zeitweilig in die Vergangenheit zu retten vermag. Das Merkwürdige am Theater, vielfach auch beim Verlag und sogar beim Autor ist nämlich die Tatsache, daß eigentlich die Nieten es sind, die das Ansehen bestimmen.

Auch Sie, Herr Bock, und Ihre Berufskollegen bedürfen der Nieten — will sagen der Werke, die selten gegeben werden, kein Geschäft machen, aber gerade in der Seltenheit ihres Erscheinens diesen ganzen Kunstbetrieb berufsmoralisch stützen. Diese Nieten lassen nämlich für die spärlichen Augenblicke ihres Daseins erkennen, warum und wozu Operntheater und Musikverleger überhaupt auf der Welt sind.

Wie aber wollen Sie dazu gelangen? Wenn weder Aufführung noch Veröffentlichung in Aussicht steht,

so werden zwar einzelne hirnverbrannte Gesellen immer noch in der Stille weiter schreiben und schaffen. Sollten sie am Tage keine Zeit dazu finden, so werden sie die Nacht zu Hilfe nehmen. Dieses Schaffen aber wird eben deswegen, sofern es sich überhaupt noch hervorwagt, stets weltfremder und für die Wirklichkeit der Bühne noch weniger zu gebrauchen sein als bisher. So sehe ich den Riß immer tiefer aufklaffen zwischen unserer geistig schöpferisch gerichteten Produktion und dem Tagesgeschäft des Theaters. Nur jene werden den Nutzen haben und noch als Schaffende in Erscheinung treten, die den Forderungen des Marktes zu entsprechen wissen.

Diesem Zustand gehen wir unweigerlich entgegen. Können wir ihn für gut halten? Wir können es schon aus nüchterner Überlegung nicht, weil er in seiner Auswirkung die Vernichtung des Kunsttheaters bedeutet. So müssen wir wohl daran denken, ihm entgegenzuarbeiten.

Damit komme ich auf meine Auftragsidee zurück. In der hier geschilderten Form wird sie freilich eine Ausnahme bleiben. Der Staat wird in der Richtung der Kunstfeindlichkeit zwangsläufig weiterschreiten. Was er in absehbarer Zukunft noch fördert, wird sicher nicht das sein, was uns als künstlerisch denkenden Menschen fördernswert erscheint. Wie aber wäre es, wenn der Verleger an die Stelle des Staates träte?

Worauf kommt es dem Verleger zunächst an? Auf die Sicherheit der Aufführung an bemerkenswerter Stelle. Könnte der Verleger nicht hierüber ein Abkommen mit dem Bühnenleiter treffen und dann

allein oder in Gemeinschaft mit diesem als Auftraggeber dem Komponisten die Möglichkeit des Schaffens erschließen? Ich finde, daß dieser Plan den Vergleich mit Ihrem Preisausschreiben aushält. Ob das Ergebnis wesentlich günstiger sein würde, weiß ich freilich nicht. In diese Frage spielen die Möglichkeiten der Persönlichkeitsentscheidungen, der vorhandenen Begabungen und mancherlei äußere Umstände mitbestimmend hinein. Aber daß der Weg methodisch besser, richtiger und gesünder wäre, wage ich zu behaupten. Er enthält so viele Keime der Anregung und inneren Sinnhaftigkeit, daß diese allein aus sich heraus eine Atmosphäre des künstlerischen Lebens schaffen. Sie müssen fruchtbar wirken, selbst wenn das unmittelbare Ergebnis nicht den Erwartungen entspricht.

Ich könnte mir vorstellen — Sie sehen, wie vermessen ich bin — daß ein solches von einem einzigen Verleger gegebenes Beispiel planmäßigen Zusammenwirkens mit dem Theaterleiter andere Ihrer Berufskollegen zur Nacheiferung anspornt. Vielleicht greift sogar eine Verleger-Vereinigung helfend ein. Auf diese Art können die Verleger wirklich die Pfleger der schaffenden Kunst im gleichen Maße werden, wie sie deren Nutznießer bereits seit langen Jahren sind. Freilich, das alles muß mit sehr sauberen Händen gemacht werden, kein falscher Eigennutz darf in die Ausführung hineinspielen.

Vor einem aber warne ich: vor dem zweiten Punkt Ihres diesmaligen Preisausschreibens. Stellen Sie keine allzu bestimmten Forderungen. Man kann dem schöpferischen Menschen helfen, man kann ihm

verschiedene Möglichkeiten deutlich machen, die er selbst nur unklar sieht. Kommandieren aber kann man ihn nicht. Als ich diesen zweiten Punkt las, die Forderung einer Volksoper, wußte ich sofort, daß das Ganze ein Fehlschlag werden mußte.

Volksoper — was ist das? Wissen Sie es? Haben Sie die von Ihnen zu Preisrichtern bestellten Herren um eine Erklärung befragt? Sicherlich nicht. Sie hätten sonst doppelt so viele Antworten erhalten als Preisrichter sind. Der Volksopern-Auftrag überschreitet selbst die zusammengefaßten Kräfte des Verlegers und Intendanten. Geben Sie dem Künstler die Möglichkeit freien Schaffens. Das ist der Dienst, den Sie ihm und damit zugleich sich selbst erweisen können. Alles weitere aber warten Sie ab und versuchen Sie nicht, es von außen her zu lenken. Damit greifen Sie ein in die Aufgabe und das Amt des schöpferischen Geistes. Er liebt es frei zu walten, vielmehr diese Möglichkeit ist für ihn Voraussetzung, daß er überhaupt erscheine. Und gerade er ist es doch, dem Sie dienen wollen.

Also geben Sie oder lassen Sie ihm die Freiheit. Dann wird er es sein, der Ihnen zeigt, was notwendig und im Augenblick erreichbar ist. Und hat wieder einmal eine große Reife sich vorbereitet, dann wird auch wieder die Volksoper kommen. Soll sie das wahrhaft sein und nicht etwa schlechte Popularitätshascherei und armselige Gefühlsparade, dann kann sie nur aus einem Volkskörper kommen, der ebenso gesund wie stark ist. Urteilen Sie nun selbst, ob es jetzt an der Zeit ist, für Musik überhaupt einen Preis auszusetzen, es sei denn für den nächsten Olympia-

Wettbewerb. Aber was hat die Kunst damit zu tun? Könnte sie in unserer Zeit auf eine annähernd ähnliche Interessiertheit rechnen, wie sie dem Sport zuteil wird?

Blicken Sie auf das Olympia-Stadion und dann sagen Sie selbst, warum wir eine Volksoper nicht haben und in absehbarer Zeit nicht haben können. Plato, der auch etwas von Olympia verstand, bestreitet im „Staat", daß „ein brauchbarer Körper durch seine eigene Trefflichkeit die Seele gut zu machen vermöge, nein, umgekehrt! eine gute Seele veredelt in höchstem Grade den Körper."

Wir verfolgen den entgegengesetzten Weg und meinen, der Körper werde sich allmählich schon den Geist bauen. Dürfen wir uns da beklagen, daß wir keine Volkskunst haben?

An den Generalintendanten Tietjen

Sehr geehrter Herr Generalintendant,

wenn ich hier zu Ihnen als dem Führer der deutschen Theaterleiter über Angelegenheiten des deutschen Theaters spreche, so darf ich darauf Bezug nehmen, daß ich mich bereits während der Zeit meiner Tätigkeit im Staatsdienst auf jede mir mögliche Art geäußert habe, mündlich, öffentlich, sogar dienstlich, soweit mir Gelegenheit gegeben wurde. Ich verzeichne mit Genugtuung den mir bei solchem Anlaß nicht von Ihnen aber von einem anderen hohen Herrn in Ermangelung besserer Argumente geäußerten Einwand, daß ich in der Stratosphäre lebe. Ich fasse diese Feststellung als Anerkennung auf, wenn sie auch sicher nicht so gemeint war. Zwar die Stratosphäre ist mir noch unbekannt. Ich weiß aber vom Flugzeug her, daß man sich in der Höhe ungleich freier fühlt, alles kleinlich Kleine nicht mehr erblickt, die Grundzüge der Bewegung dagegen und das wahrhaft Große deutlicher erkennt als von unten. Dabei möchte ich bleiben und von hier aus das überschauen, was seit fünf Jahren Ihr Arbeitsgebiet ist und sich preußische Theaterpolitik nennt.

Wenn es einmal möglich sein wird, die Wirkungen der Notverordnungs-Epoche in ihrer Totalität zu überblicken, so wird sich zeigen, daß die deutschen Theater zu den Schwerstbetroffenen gehören. Man hat ihnen nicht nur materielle Opfer größten Ausmaßes auferlegt, Betriebe gewaltsam verkleinert oder völlig aufgehoben. Man hat über diese, zum

größten Teil unüberlegten, nur von hilfloser Angst diktierten Schädigungen hinaus einen tiefen Eingriff gemacht in die Ideen-Substanz, auf der das gesamte deutsche Theater ruht. Man hat das nicht immer so unverhohlen getan wie der preußische Finanzminister Klepper, der die Verpflichtung des Staates zu kultureller Arbeit überhaupt bestritt. Wahrscheinlich aber hat man an anderen Stellen nur nicht Mut und Naivität genug gehabt, solche Überzeugungen öffentlich auszusprechen. Gehandelt hat man in fast allen deutschen Staaten und Städten nach gleichem Muster. Überall hat man die Theater als letztberechtigte Almosenempfänger angesehen und sich im Ernst noch sehr dafür beloben lassen, daß man sie nicht völlig beseitigte.

Nicht zu verkennen ist, daß die Situation namentlich für städtische Behörden sehr heikel war. Sie stehen dem Theater fremd gegenüber, haben einen günstigenfalls energischen, fast nirgends aber einen fachmännischen Theaterdezernenten. Wie sollte man da den wirtschaftlichen Einwendungen der Fraktionen begegnen?

Hier die großen Ausgaben der Theater, festgelegt zunächst durch Tarif- und Beamtenrechtsbestimmungen der Kollektivgruppen (Chor, Orchester, technisches Personal), erhöht noch durch die gleichfalls obligatorischen Soziallasten. Dazu Gehaltsnormen der Sologruppen, die längst hätten erniedrigt werden müssen, vielleicht auch worden wären, wenn nicht die Interessen leitender Persönlichkeiten dadurch rückwirkend in Mitleidenschaft gezogen worden wären. Dazu planmäßige Mittel für Sachausgaben,

die nicht annähernd in dem geforderten Betrage nötig waren, hätte man den Mut gehabt, die Gestaltung des Bühnenbildes auf eine zweckmäßig wahrhaftige Form zurückzuführen.

Diesen Belastungen gegenüber stand die Tatsache eines infolge allgemeiner Wirtschaftsnot sowie Konkurrenz von Sport und Politik ständig zurückgehenden Besuches und entsprechender Einnahmeminderung, stand die weitere Einnahmesenkung durch dauernde Herabsetzung der Preise zum Zweck der Bremsung allzu schädigenden Besuchsrückganges.

Zugegeben: eine schwierige Lage, die durch theoretische Erwägungen oder gesinnungstüchtige Klagen nicht zu klären war.

Aber ist denn überhaupt etwas geschehen? Ich meine nicht Proteste und Entschließungen von Verbänden oder beruflich interessierten Genossenschaften. Sie haben das Interesse ihrer Mitglieder wahrzunehmen, gelten aber deswegen stets als voreingenommen. Ich meine aus gleichem Grunde auch nicht Lamentationen einzelner Theaterleiter in Zeitungen oder Versammlungen. Ich meine eine Aktion von unabhängiger, sachlich maßgeblicher und einflußreicher Stelle, die dem heraufkommenden Übel zu begegnen suchte. Gewiß hätte auch sie die erwähnten Tatbestände nicht ändern können, denn Zauberei ist nicht zu verlangen. Aber sie hätte eine Art der Lösung vorzeichnen und erstreben können, die dem Patienten nicht nur ein armseliges Krüppel-Dasein gewährte, sondern ihm ungeachtet notwendiger Entbehrungen wenigstens seine gesunden Gliedmaßen erhielt.

Es gibt eine Stelle, deren historische Aufgabe es gewesen wäre, in diesem Sinne zu wirken. An der Stelle standen Sie, Herr Generalintendant. Sie sind zwar dem Kultusminister nachgeordnet. Ihre Position ist aber als die des Theaterfachmannes mit derart weitreichenden imponderabilen Kompetenzen gerade Ihren Vorgesetzten gegenüber ausgestattet, daß Sie in Ihrem Kreise eigentlich Ministerpräsident sind.

Ihre Aufgabe ist dementsprechend nicht primär künstlerisch ausübender, sondern kulturell leitender Art. Sie bekleiden eine Führerstellung, wie sie sich selten in so unanfechtbarer Autoritätsfreiheit findet. Was haben Sie getan? Seien wir nicht ungerecht: Sie haben bei Ausarbeitung der Notverordnungen allzu weitreichende Willkürlichkeiten der Behörden zu unterbinden gesucht, freilich ohne in Ihrem eigenen Kreis die Schließung von insgesamt vier Bühnen verhindern zu können. Sie haben auch sonst in allerlei Kleinigkeiten geschickt und behutsam disponiert. Sie haben also — sagen wir: Pflaster gestrichen.

Wichtig, vielmehr entscheidend aber war etwas anderes, nämlich Politik zu treiben für das deutsche, zum mindesten und zunächst für das preußische Staats- und Stadttheater. Nicht Partei- sondern Kunstpolitik, durch die der systematischen wirtschaftlichen und künstlerischen Vernichtung entgegengearbeitet wurde, in die unser Theater jetzt hineingleitet.

Man täusche sich nicht: die Voraussetzungen, unter denen das deutsche Theater heut weiter vegetiert, sind nicht mehr geeignet, ihm ein eigenes freies

Leben zu ermöglichen. Unser bisheriges Theater, das gemeinnützige Kunsttheater, geht seinem Ende entgegen, auch soweit es als Wirtschaftskörper scheinbar noch weiterlebt. Die Schuld aber liegt nicht allein bei den anonymen Verhältnissen, die man als Krise bezeichnet. Sie liegt auch nicht bei den Verbänden, die zunächst nur wirtschaftliche und berufsständische Interessen ihrer Mitglieder zu vertreten haben. Die Schuld liegt zum erheblichen Teil am Fehlen einer geistigen Führung.

Was aber hätten Sie tun sollen? Etwa dem Finanzminister Widerstand entgegensetzen? Damit wäre gar nichts gewonnen worden. Gesetzt, Sie hätten Ihren Ressortminister zu einem unerweichbaren Nein gegenüber dem Finanzminister bestimmt. Das wäre eine kindliche Demonstration gewesen. Zunächst, weil gerade dieser Kultusminister schon an sich kein Gewicht hatte. Aber selbst eine stärkere Persönlichkeit hätte nichts ausgerichtet gegenüber einem Finanzminister, für den die kulturellen Güter amtlich nicht vorhanden waren, weil sie nicht im Handelsteil verzeichnet stehen.

Hier freilich hätten Sie einsetzen können. Der Finanzpolitiker darf die wirtschaftliche Seite aller Fragen als entscheidend ansehen, dafür ist er Finanzmann. Der Kunstpolitiker muß wissen, daß der wirtschaftliche Teil nur dazu da ist, die innezuhaltenden Grenzen abzustecken. Richtungsangabe aber und Ausbau kommen aus anderen Quellen. Hier liegt die Aufgabe der künstlerischen Organisation. Hat man von einer solchen je gehört? Was eigentlich ist geschehen? Man hat von den Haushaltplänen soviel

Mittel abgestrichen, wie vorgeschrieben wurde. Man hat die Institute geschlossen oder doch die Hand von ihnen abgezogen gemäß Finanzkommando. Also man hat aus dem Theaterkostüm des langen Kerles Preußen unten am Hosensaum, oben am Kragen, vorn an den Ärmeln und schließlich noch in der Mitte Stücke herausgeschnitten und läßt ihn nun so umherlaufen. Das eben durfte man nicht tun. Man hätte sagen müssen: soundsoviel Meter Stoff stehen zur Verfügung — was für ein einfacheres, aber anständig sitzendes neues Kleid können wir daraus machen?

Oder finden Sie, daß das gegenwärtige Kleid der noch verbleibenden Staatstheater ein Staatskleid ist? Sie haben darauf verzichtet, durch Wort oder Handlung Ihre Stellungnahme zu den Geschehnissen der letzten Zeit zu bekunden. Vielleicht wollten Sie das absichtlich vermeiden. Sie wollten durch das Beispiel Ihrer Theaterführung zeigen, wie man es machen muß, um sich gleich Münchhausen am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen. Wie steht es also mit Ihren Bühnen?

Das Schauspielhaus: eine offene Wunde, an deren Heilung sich niemand heranwagt. Betriebsmäßig ist es ganz ohne Scheu auf das Prinzip des Fortwurstelns eingestellt. Was aber geschieht in der Oper? An sich sind hier die repräsentativen Aufgaben klar vorgezeichnet, das Spielgebiet ist so groß und die Güte des Personals so zweifelsfrei, daß es nur eines leisen Druckes auf die Richtung, eines leichten Aufsetzens bedarf, um das Charakterbild zu bestimmen. Man wird zwar nicht klar über das, was auf Ihre Veranlassung geschieht. Offiziell regieren Sie als Intendant

dort erst seit zwei Jahren. In diese Zeit fallen Neuinszenierungen der „Ariadne“, des „Rosenkavaliers“, der „Meistersinger“ — gewiß sehr wichtiger Werke, deren bisherige Aufführungen aber durchaus achtbar waren. Vor allem dürften sie kein Programm sein. „Pfeifertag“ und „Hugenotten“ auch nicht. Andere programmatisch wichtige Werke sind nicht erschienen, der Förderung junger Begabungen hat sich bisher — denn die eigentlich großen Novitäten der Oper fallen nicht in die Zeit Ihres Regimes — auf den einzigen Herbert Windt beschränkt. Das ist bedrückend wenig, selbst dann zu wenig, wenn man das Experiment nicht zu den Aufgaben der ersten Staatsbühne rechnen will.

Als eigentlich charakteristisch und neu für die Zeit Ihrer direktorialen Tätigkeit erscheint nur die systematische Pflege der Operette. Der Prozentsatz mag einstweilen noch gering sein, aber er ist doch da, und zwar als Ihr Werk und Symptom gerade Ihrer Spielplangestaltung.

Glauben Sie nun im Ernst, dieses Haus stützen zu können, indem Sie es mit immer geringer werdender Zurückhaltung der Operette eröffnen? Kaum, zumal niemand über Mangel an Operetten in Berlin klagen kann. Also halten Sie ein Defizit für weniger schmerzhaft, wenn es durch „Nacht in Venedig“, „Geisha“ und „Wiener Blut“ verursacht wird? Selbst die hohe Oberrechnungskammer wird dies verneinen und sagen, Minus sei Minus. Was also bleibt? Das schlechte Beispiel und die schlechte Lehre an die deutschen Theater: handelt mit Operetten. Ihr werdet damit zwar nicht einmal im Augenblick das

geschäftliche Manko ausgleichen. Ihr spart aber den verdächtigen Vorwurf weltfremder Charakterfestigkeit.

Das ist Stadttheaterpraxis, beim Stadttheater vielleicht zu entschuldigen im Hinblick auf örtliche Schwierigkeiten und Abhängigkeit des Intendanten vom Dezernenten und den Fraktionsvorstehern. Wenn aber das führende preußische, vielmehr deutsche Operninstitut diesen Weg beschreitet, so heißt das amtliche Legitimierung des Geschäftsprinzipes als des Richtmaßes, eines Geschäftsprinzipes, mit dem wirkliche Geschäfte nicht einmal zu erzielen sind. Hätten nicht aber gerade Sie durch Ihr Verhalten bekunden müssen: „ich mache kein Geschäftstheater, ich richte mich auf dem gegebenen Boden neu ein und gebe nichts von meiner kulturellen Aufgabe preis“?

Das wäre nicht einmal ein wesentliches finanzielles Opfer, es wäre in der Hauptsache eine Angelegenheit des moralischen Mutes, es wäre ein Bekenntnis gewesen und ein aufrichtender Zuruf für alle, die auf kleineren Posten stehen und kämpfen oder kämpfen möchten. Es wäre eben das gewesen, was man eigentlich von dem preußischen Generalintendanten erwartete: preußische Theaterpolitik und damit auch die wahre Leitung der Theater durch den Staat. Sie kann sich nicht bekunden in Zuständigkeitsfragen, sondern nur in der beispielgebenden Kraft, die sich dank ihrer glücklichen Ungebundenheit Autorität schafft. Gerät aber diese Kraft in eine falsche Realpolitik hinein, glaubt sie „zunächst einmal“ die Regel ihres Verhaltens aus der Wirtschaftspolitik beziehen

und für die Erfüllung anderer Aufgaben die berühmten besseren Zeiten abwarten zu müssen, so arbeitet sie für den Triumph der Ungeistigkeit und gräbt damit die Lebenswurzel des Theaters ab.

Allerdings macht man sich andernfalls zur Zielscheibe mancher Angriffe, die gelegentlich üble Formen annehmen und Folgen haben können. Aber das eben ist es: wozu steht man an solcher Stelle, wenn nicht, um sich für Überzeugungen zu exponieren, Ideen auszustreuen, Ziele zu setzen!

Überzeugungen, Ideen, Ziele! Die eben gelten Ihnen als verdächtig und schadenbringend. Aber es gehört wohl zu den Kennzeichen unsrer Zeit, daß nur die verbindliche Leere und Farblosigkeit allgemeine Anerkennung findet, während der Widerstand um so heftiger wird, je stärker sich der Zusatz des Persönlichen bemerkbar macht.

Die Ausführung dieser Betrachtung mag indessen dem Psychologen überlassen bleiben. Wichtig ist nur die Erkenntnis des gegenwärtigen Zustandes unseres Theaters. Es ist der Zustand der Planlosigkeit, der ratlosen Unentschiedenheit und geistigen Unsicherheit. Die Ereignisse der Zeit aber forderten Stellungnahme und Entschlußkraft. Stellungnahme nicht in Form gefühlvollen Bedauerns oder eines anderen lyrisch pathetischen Ornamentes, sondern produktive, bekenntnishaft klare Entschließung, die mutig die Leitung der Dinge in die Hand nimmt und sagt, was weiterhin geschehen soll.

Welche Konfusion ist, um nur ein Beispiel anzuführen, in den letzten Jahren durch den Begriff „Planwirtschaft“ im Theaterwesen angerichtet wor-

den. Hat man je gehört, daß der Generalintendant sich dazu klar geäußert habe? Er ließ — wie in so vielen anderen Fällen — die Vertreter jeder Meinung in der Auffassung, daß er ihre jeweilige Ansicht teile und tat selbst nichts. Dadurch wurde einzelnen Stellen Mut gemacht zu Zusammenlegungsplänen, die sich zwar als unausführbar erwiesen, immerhin zunächst Opfer an Existenzen forderten. Wie leicht aber wäre es gewesen, durch entschlossenes Handeln einen großen Teil des heut brotlosen Theaterpersonals im Dienst zu erhalten, wenn man von hoher amtlicher Stelle darauf hingewirkt hätte, daß die Betriebe nicht willkürlich zusammengehauen, sondern rechtzeitig gestreckt wurden. Haben nicht statt dessen gerade Sie das System der Doppel-Verpflichtungen gefördert, durch das man — nur der Bequemlichkeit des Theaterleiters zuliebe — dem einen Künstler zwiefach gab, was man dem anderen vorenthielt? Hätten Sie hier nicht Einspruch erheben und das Unrechtmäßige solcher schlechten Methode angesichts der heutigen Notlage kennzeichnen müssen?

Wieviele neue Probleme der Organisation taten sich auf allen Nebengebieten auf. Es sei nur die für den selbst im Ausland tätigen deutschen Künstler besonders wichtige Frage des Ausländerwesens in Deutschland genannt. Alles aber wurde als unbequem kalt beiseite geschoben oder überhaupt nicht gesehen. Man hat die Tarifverträge gekündigt, als ob in ihnen das Übel säße. Gewiß mögen da und dort Fehler sein, über die zu reden ist. Aber warum sich mit diesen kleinen Dingen abgeben und die wichtigen Fragen der eigenen Wirtschaftsgebarung beiseite

lassen? Oder geschähe es, um die Aufmerksamkeit vom Hauptpunkt ab und auf Nebendinge zu lenken? Konnten und mußten Sie nicht darauf hinweisen und vor falschen und unnötigen Schritten warnen?

In dieser Widerstandslosigkeit sehe ich das Versagen gegenüber der sozialen und organisatorischen Aufgabe, in der verbindlichen Befolgung schlechter Publikumswünsche das Versagen gegenüber der künstlerischen Sendung. Ereignet hat sich nicht mehr und nicht weniger als die Aufrollung des Problemes des gemeinnützigen Theaters als Kunst- und als Wirtschaftsfaktor. Einstweilen ist es noch nicht grundsätzlich abgeschafft, sondern auf ein „getarntes" Geschäftstheater umgestellt worden. Es soll auch im Augenblick noch nicht direkt Geld einbringen — zu diesem Zwecke müßte die gesamte soziale Organisation verändert werden, und das kann man erst allmählich in Angriff nehmen. Dahin aber führt der Weg — wer wollte das bezweifeln? Er führt zur Vernichtung des gemeinnützigen Theaters durch Verfälschung, also durch grundsätzliche Preisgabe des geistigen und kulturellen Daseinszweckes.

Ist dies nicht Grund genug zu sagen, was hiervon zu denken sei? Durch Wort oder Tat, am besten durch beides. Aber die Maske der diplomatischen Schweige-Taktik ist hier nicht mehr zu halten.

Hic Rhodus hic salta!

An Artur Schnabel

Lieber Artur Schnabel,

spielt man eigentlich noch immer Klavier?

Die Frage mag sonderbar klingen, aber es steckt keine Bosheit dahinter. Sie ist rein informatorisch gemeint. Bedenken Sie, daß ich jetzt sieben Jahre auf einem anderen Erdteil, um nicht zu sagen anderen Stern gelebt habe, wo es zwar Klaviere wohl gab, Klavierspieler aber nur im Sinne von Bedienungsmannschaften. Nun kehre ich zur Erde zurück und frage: wird eigentlich noch Klavier gespielt und zu welchem Zwecke, außer etwa dem der Radio-Übertragung? Gibt es noch den Virtuosen, gibt es noch Konzerte, in denen er sich als Pianist produzieren kann, und was spielt er dann? Nur Beethoven und Brahms, oder sind auch neuere Werke für Klavier vorhanden? Ich meine nicht solche von der Art der Schönbergschen Klavierstücke, die sich nur der Notation des Klavieres bedienen, so daß Busoni sie dann für Klavier übertrug. Ich frage nach Stücken, die wirklich für das Instrument und aus dem Instrument heraus geschrieben sind. Und welche Rolle spielt das Klavier gegenwärtig als Hausinstrument? Kurz: lebt das Klavier oder wird es nur noch kultiviert?

Ich richte diese Fragen gerade an Sie, nicht nur weil Sie mir unter allen heut tätigen Pianisten als einer der besten gelten. Ich will keine Wertvergleiche zwischen im Grunde unvergleichbaren Erscheinungen provozieren. Ich weiß, es gibt in Deutschland, aber

auch anderswo, noch eine ganze Reihe vorzüglicher Pianisten. Ich wende mich trotzdem an Sie, denn Sie sind zugleich ein besonders nachdenklicher und grüblerischer Mensch. Ich glaube, daß Sie die gedankliche Sezierung zuweilen bis zur Selbstquälerei treiben, wobei allerdings dahingestellt bleiben mag, wie weit hier eine Art intellektualistischer Sport vorliegt. Sicher ist Ihre Neigung zur Spitzfindigkeit, die sich ebenso als sarkastischer Witz wie als Schwermut äußern kann, eine Ihrer einprägsamsten Eigenschaften.

Ich fand früher vieles davon in Ihrem Spiel. Es ging stets auffallend nach der analytischen Richtung — analytisch nicht im Sinne der musikalisch organischen Form-Analyse Hans von Bülows, sondern mehr der psychischen Analyse des geschmäcklerisch feinen, in vielen Kulturen erfahrenen und von ihnen etwas ermüdeten wienerischen Lebensgenießers. Daneben dann wieder die aufstachelnde Arbeitsenergie, das nicht in weiche Behaglichkeit Versinkenwollen, das unruhige Grübeln und Bohren.

Hier setzt wohl die innere Linie Ihrer kompositorischen Arbeit an, über die zu sprechen eine besonders delikate Aufgabe ist. Gewiß gibt es da nichts zu kritisieren in der Art, wie man Kritiken für Zeitungen schreibt. Aber ich erkenne den inneren Zwang zu dieser Arbeit für Sie. Ich habe ähnliche Fälle bei einigen besonders sensitiv veranlagten Künstlernaturen beobachten gelernt, Fälle, in denen das Muß des Schaffens ebenso unzweifelhaft war wie die geistige Qualität des Geschaffenen, ohne daß dieses doch Körper genug gewonnen hätte, um sich in der wirk-

lichen Welt bewegen und die Luft des Tages atmen zu können.

In solchen Fällen drängt ein Unausgesprochenes heraus aus Menschen, denen ihre sonstige Tätigkeit, obschon künstlerischer Art, nicht mehr volles Genügen bietet. Sie streben zu einer Verwandlung, ohne diese anders als im Traume erreichen zu können. Es ist töricht, hier mit Elle und Zirkel messen und triumphierend den Mangel an Körperlichkeit feststellen zu wollen. Für mich hat diese Art des Schaffenmüssens stets etwas besonders Ergreifendes gehabt und ich schätze sie ihrem Ursprung nach höher als manche Handwerksarbeit.

In diesem Zusammenhange aber komme ich auf meine Anfangsfrage zurück. Ich lese, daß Sie nicht weniger als sieben Beethoven-Abende für den bevorstehenden Konzertwinter in Berlin ankündigen. Spielen Sie, weil es nun einmal Ihr Beruf ist und Sie wie jeder andere Ihrer Tätigkeit nachgehen müssen? Oder spielen Sie aus persönlicher Freude am Spielenkönnen? Oder spielen Sie aus Leidenschaft, aus dem Rausch des Spielenmüssens, dem Fieber der Entzündung am Publikum?

Das Letzte halte ich für unwahrscheinlich, es ist die alleinige Domäne des Virtuosen. Sie sind keiner, Sie wollen auch keiner sein, Sie wehren sich mit manchmal fast kindlicher Hartnäckigkeit gegen den Verdacht, als solcher zu gelten — als ob ein vernünftiger Beurteiler Sie jemals dafür halten könnte. Man erzählte, Sie hätten bei Ihrer ersten Amerikafahrt darauf bestanden, in einem Programm fünf Beethoven-Sonaten zu spielen. Echt Schnabelsche Kaprice, die

Menschen aus dogmatischer Tücke zu quälen, nur um keinen Zweifel an der eigenen Ernsthaftigkeit zu lassen. Ich weiß nicht, ob die Geschichte wahr ist, aber für möglich halte ich sie. Lieber Schnabel — kommt es denn darauf an? Erbringt ein Publikum, das solches Programm hinnimmt, damit seinerseits einen Qualitätsnachweis? Ich glaube, die Amerikaner langweilen sich bei solchen Demonstrationen genau so wie beim „Parsifal", auch wenn sie mitmachen. Immerhin setzt der „Parsifal" diese Selbstkasteiung als notwendig voraus. Aber ist ein Klavierabend wirklich ausreichender Anlaß dafür?

Ich möchte Ihnen sagen, wie ich mir das Ideal eines Klavierabends vorstelle: als einen Rausch und Taumel virtuoser Künste, so daß das Publikum recht außer Rand und Band gerät — aber nicht weil man ihm einen heiligen Komponisten zelebriert, sondern weil es hingerissen ist von dem Manne, der da vorn am Flügel sitzt und der seine Hörer emporträgt in ein Reich spielerischer Phantastereien und unwahrscheinlicher Effekte des Instrumentes — also so recht als Zauberabend. Runzeln Sie nicht. Wir sind nur alle zu keusch geworden dem Virtuosentum gegenüber. Es ist schön, es ist großartig, es ist eine Kunst höchsten Ranges — da, wo es wirklich am Platze ist.

Wo aber sollte es am Platze sein, wenn nicht am Instrument, und von welchem Instrument aus besser und mehr, als von dem, das in niedrigster Form ein erbärmliches Surrogat, in höchster Form die idealisierende Zusammenfassung aller Instrumente ist: das Klavier?

So wie ich es meine muß Liszt etwa gespielt haben, als er die Paganini-Erleuchtung auf das Klavier übertrug und seine ersten europäischen Reisen machte. In Rubinstein muß eine ähnliche Kraft gehaust haben, ich habe ihn ebensowenig gehört wie Liszt. Aber ich habe noch zwei Erscheinungen kennengelernt, in denen der Dämon des Virtuosen lebendig und in einem Höchstmaß offenbarender Gewalt wirksam war: d'Albert und Busoni, die beiden letzten aus dem Geschlecht der schöpferischen Virtuosen. Beide so grundverschieden, daß keine Möglichkeit einer auch nur entfernten Bezugnahme bestand. Aber jeder in seiner Art eine Urkraft, noch so ein Funke von dem ersten Feuer des Prometheus.

Bei d'Albert wie bei Busoni wäre ich nie auf den Gedanken gekommen, nach dem Grunde ihres Spielens zu fragen. Einfach deswegen nicht, weil ihr Spiel selbst die Antwort war: um Klavier zu spielen. Gestehen wir: Virtuosität hat nicht nur höchsten Reiz, sondern überhaupt alleinige Zweckrechtfertigung durch sich selbst. Was tun wir heut? Wir interpretieren. Wir interpretieren Bach und Beethoven, Schubert und Brahms, meinetwegen auch Debussy und Strawinsky. Das ist sehr tugendhaft und edel. Die Kunstmoral hat uns gelehrt, daß es um so tugendhafter und edler sei, je mehr der Interpret seine Neigungen zur Virtuosität unterdrücke und sich, wie man mit Augenaufschlag sagt, in den Dienst der Sache stelle.

Indessen Tugend hin, Tugend her — das Instrument geht darüber zum Teufel. Mag es, sagt der Prediger, auch das Instrument hat seine Gottähn-

lichkeit aufzugeben und soll dienen. Nun gut, dienen wir also alle, Spieler, Hörer, Instrument. Aber wird nicht mancher heimliche Seufzer und manche unfromme Sehnsucht hinüberstreichen nach dem verlorenen Paradies des Virtuosentumes? Und wie ist das eigentlich mit dem Dienen? Ist der Verzicht auf das Virtuosentum, so edel die Gesinnung sein mag, nur freiwillige Entsagung, die also auch eine andere Entscheidung möglich macht? Oder ist der Dienst am Werke am Ende eine in fromme Maske verkappte Schwäche aus dem Fabelreiche des Fuchses und der Trauben?

Ich weiß wohl, daß es auf diese Fragen keine ausreichende Antwort gibt, weil die Fragestellung an sich überspitzt ist. Damit begegne ich auch Ihrem Einwurf, den Sie aus meinem Brief an Furtwängler holen. Sie verlangen eine Erklärung dafür, daß ich mich dort so asketisch gegen jeden Anschein von Virtuosität wende, während ich sie hier vermisse und herbeiwünsche. Sehr einfach: weil sie beim Orchester als Virtuosität der Ausführung ein übertragener Begriff ist. Sie widerspricht ebenso dem Wesen der Orchesterliteratur wie dem Grundgedanken des Virtuosentums. Dieses bedingt stets den Kunstreiz der einen außergewöhnlichen Persönlichkeit. Deren Stelle kann der Dirigent nie einnehmen. Er ist und bleibt seiner Funktion nach ein notwendiges Übel, und ich protestiere gegen jeden Versuch, die Metapher des „auf den Registern des Orchesters-Spielens“ in die Realität zu übertragen.

Umgekehrt ist es beim Instrument, das nur durch die Persönlichkeit des Spielers Bedeutung erhält,

also von dieser abhängig und notwendig ihr unterworfen bleibt.

Diese Einsicht hilft uns indessen nicht über die Tatsache hinweg, daß das schöpferische Virtuosentum (nur von ihm spreche ich überhaupt) gegenwärtig ausgestorben und unser heutiger Zustand Ergebnis einer zwangsläufigen Entwicklung ist. Den Anfang dieser Entwicklung sehe ich in der Beethoven-Zeit, eigentlich in der Person Beethovens selbst. In ihr vollzog sich die Verfestigung der virtuosen Improvisation zur authentisch fixierten, geistig profilierten Komposition. Oder, um dem Aufschrei der Historiker vorzubeugen, die mir nun unterstellen werden, ich sei der Meinung, daß es vor Beethoven keine Klavierkomposition gegeben habe: der Komposition, die sich mit aller Bestimmtheit nicht an den Liebhaber, sondern an den Musiker wendete und ihm fertiges Material für seine Konzerte sein wollte, das er sich vordem meist selbst herstellte.

Vergessen wir nie: zum Virtuosentum gehört ursprünglich die Improvisation. Im gleichen Maße, wie sich die großen Virtuosen-Begabungen des 19. Jahrhunderts, ich nenne Liszt, Bülow, Joachim, d'Albert, Busoni, von der Improvisation abkehrten und sich der Interpretation zuwendeten, gruben sie dem Virtuosentum die Wurzel ab. Gleichzeitig aber häuft sich der Vorrat wichtiger Werke, so daß alle verfügbaren Talente der Reproduktion hier ein auf viele Jahre hin unerschöpfliches Aufgabenfeld finden. Es ist so Vieles und Großartiges vorhanden, daß die Spieler namentlich des Klavieres und der Geige in jedem Sinne alle Hände voll zu tun und nun weder

Zeit noch Ehrgeiz haben, sich um die Angelegenheiten der Virtuosität zu kümmern.

Das Publikum wiederum bedarf dieser Interpreten, weil die vorliegenden Kompositionen die Leistungsfähigkeit des bisherigen Liebhabers weit übersteigen und den technisch hochgebildeten Berufsspieler erfordern. So wird der ausübende Liebhaber jetzt zum Hörer und Konzertbesucher. Nur wenn sein Enthusiasmus ungewöhnlich ist und er selbst eine mehr als durchschnittliche Ausbildung genossen hat, pflegt er über das öffentliche Konzert hinaus noch seine hausmusikalische Unterhaltung, diese aber nur als Zugabe. Das Konzert ist Mittelpunkt des musikalischen Lebens. In diesem Konzert führt nun der früher improvisierende Virtuose, zum reproduzierenden Interpreten, zum Pianisten umgewandelt, den gesamten Reichtum namentlich der Klaviermusik vor, immer weiter in die Vorzeit zurückgreifend, immer bewußter die Verbindung mit der Gegenwart haltend. „So ging es und geht es noch heut."

Wirklich?

Dann war meine Anfangsfrage allerdings töricht. Hält dieser im Laufe des 19. Jahrhunderts erreichte Zustand in der geschilderten Form weiter an, so wäre freilich nicht zu verstehen, wo hier ein Problem vorliegen sollte. Eine etwaige Ermüdung dieses oder jenes einzelnen Künstlers wäre nicht mehr als eine private Angelegenheit. Warum auch sollte es anders sein? Wir werden doch nicht etwa den lästerhaften Gedanken hegen, die Sonaten Beethovens und Schuberts, die Klavierwerke der Meister von Bach bis Brahms seien sozusagen nicht mehr attraktions-

kräftig genug, um den erforderlichen Zuhörerkreis zu sammeln? Oder, schlimmer noch: diese unergründlichen Meisterwerke gäben dem Interpreten selbst sozusagen nicht mehr Nahrungsstoff und -kraft genug, um sein Künstlertum zu bestreiten, um sich selbst lebendig und darüber hinaus geistig aktiv und produktiv zu halten?

Wenn aber doch etwas an diesen Einwürfen wäre, vielleicht nicht gerade so, wie es hier eben ausgedrückt und begründet wurde — aber irgendwie ähnlich?

Ich entsinne mich aus früheren Jahren der großen Klavierabende in überfüllten Sälen, wo unausgesetzt Klavier gespielt wurde und die Zuhörerschaft in wahrhafter Andacht versammelt war. Als ich jetzt von meiner Wanderung zurückkam, dachte ich bei mir: was mag daraus geworden sein? So wie damals kann es doch wohl nicht mehr sein.

Es war nicht Übersättigung bei mir, im Gegenteil, ich hatte mich lange genug von Konzerten ausgeruht, um wieder Aufnahmefähigkeit zu haben. Aber es war das Gefühl, daß dieser Stoff in dieser Art der Formgestaltung sich notwendig verbraucht haben müsse. Es war das Problem „Konzert", das ich schon Furtwängler gegenüber berührte, das mir aber hier, der einzelnen solistischen Produktion gegenüber noch gewichtiger erschien als in bezug auf das Orchester. Beim Orchesterkonzert hält und trägt noch immer auf absehbare Zeit die Massenwirkung, und die Problematik des Unternehmens wird nur dem nachdenklichen Beobachter bewußt. Beim Solokonzert aber ist die Brüchigkeit des Organismus selbst leichter

erkennbar und die Tragkraft an sich geringer. Es fehlt vor allem auch hier die Ergänzung aus der zeitgenössischen Produktion, die weitere Auffüllung jener Vorräte von Interpretationsaufgaben, deretwegen der Virtuose einstmals die Virtuosität an den Nagel hängte und reproduzierender Künstler wurde.

So soll er jetzt wieder zum Virtuosentum zurückkehren?

Dafür fehlt ihm die Schwungkraft der auf sich selbst gestellten Persönlichkeit. Er hat nun zu lange gedient, um plötzlich herrschen zu können. Aber der Dienst gibt ihm nicht mehr die Befriedigung und den Ansporn für die eigene Leistung, deren er bedarf. Also jene großen Werke der Instrumentalkunst haben nicht an Intensität und Wert der inneren Substanz verloren. Aber sie werden nicht mehr gehört, um erkannt zu werden — denn das sind sie jetzt zur Genüge — sondern die Aufmerksamkeit der Hörer wendet sich nun wieder mehr vom Objekt auf das Subjekt, und das Wie der Reproduktion rückt als Gegenstand der Vergleichung in den Vordergrund.

Das aber war nicht der Sinn des Opfers der Virtuosität. Somit wird die öffentliche Interpretation eigentlich überflüssig, sie sei denn Angelegenheit eines Wettspieles oder eines gesellschaftlichen Übereinkommens. Die produktive Auseinandersetzung mit den Werken wird wieder zur Aufgabe des Einzelnen und seines Arbeitszimmers.

Und das Klavier?

Das eben ist die Frage. Es wäre gewiß schade um einen so kunstvollen Mechanismus, auch soll man vorsichtig sein mit Prophezeiungen auf einem Gebiet,

wo die Erfindung in kurzer Zeit tolle Umwälzungen veranlassen kann. Ich wage aber trotzdem zu sagen, daß ich nicht einmal für den Klavierbau die Möglichkeit weittragender Neuerungen sehe. Mir scheint, das Klavier hat seine Laufbahn so weit zu Ende geschritten, wie es für sich allein konnte. Sein ferneres Dasein dürfte sich im wesentlichen auf gesellschaftliche Aufgaben beziehen. Damit denke ich nicht an den Tanztee, sondern an das Klavier als Teilhaber zusammengesetzter Instrumentalgruppen. Neuerdings hat es sich mit zunehmender Sicherheit im Orchester heimisch gemacht. Das scheint eine besonders wichtige Aufgabe zu sein, die allerdings eine weiterhin durchgeführte entsprechende Schrumpfung des übrigen Orchesterapparates voraussetzt. Verwendungsfähig bleiben wird es außerdem für mannigfachste Zwecke. Es wird vielleicht in ähnlichem Maße, wie es seine Bedeutung als königliches Konzertinstrument einbüßt, eine neue Geltung im Hause wiedererlangen, wo es zugleich der Kammermusik dient und als aktive Gegenkraft des Radios eine neue Aufgabe hat.

Aber ich wollte nicht vom Klavier sprechen, sondern von Ihnen, Arthur Schnabel. Ich kam nur zwangsläufig auf das Klavier- und auf das Konzertproblem, weil es nun einmal mit Ihrer Person untrennbar verbunden ist. Gewiß, wir leben heut alle am Rande, unter dem Druck des Bewußtseins, Nachkommen zu sein einer Zeit, deren großes Erbe bald aufgezehrt ist. Daher grübeln wir vielleicht etwas zuviel. Wir sollten allesamt naiver sein und nicht gar zu sehr Probleme wälzen. Wiederum müßten wir

blind sein, wenn wir verkennen wollten, daß der große Reiz und die ursprüngliche Kraft Ihres Instrumentes heut im Schwinden ist.

Hier bereitet sich eine Änderung vor, die in enger Verbindung steht mit den Änderungen unserer Begriffe, Wünsche und Forderungen an das, was man Konzert nennt, mehr noch, mit den inneren und äußeren Möglichkeiten dieses Konzertes. Damit verbunden ist freilich die Frage, was aus unserem Musikleben überhaupt werden soll. Mir scheint, daß sich da außer dem Instrumentalkonzert noch manche überreife Form findet, während für andere, denken wir etwa an den Chorgesang, die neuen Gestaltungen noch unter der Oberfläche ruhen und die richtige Raumerscheinung suchen.

Aber Sie geben Unterricht und Sie gelten gerade als Lehrer sehr hoch. Wohin nun suchen Sie die Schüler zu führen? Sie werden antworten: daß sie gut Klavier spielen lernen und nicht allzu zeitig darüber philosophieren. Aber ein Ziel und eine innere Richtlinie muß sein. Ich glaube nicht, daß gerade Sie diese entbehren und nur das Handwerk lehren können, selbst wenn die nötigen individuellen Einschränkungen beobachtet werden. Ich glaube, dieses Ziel und diese Richtlinie zu wissen, indem ich annehme, daß sie ungefähr meinen heutigen Zeilen entsprechen. Und wenn ich vorhin fragte, warum eigentlich Sie spielen, und hinzusetzte, sicher nicht aus dem virtuosen Fieber des Sich-Entzündens am Publikum, so möchte ich jetzt sagen: Sie spielen aus persönlicher Freude am Spielen, und diese wäre am größten, wenn kein Publikum dabei sein müßte. Der Virtuose

braucht es, der Musiker möchte es entbehren dürfen — und das ist der heutige Stand.

Was mich betrifft — ich möchte schon gern wieder einmal eine Beethoven- oder eine Schubert-Sonate von Ihnen hören. Aber nicht im Konzertsaal, sei er erleuchtet oder abgedunkelt. Allein mit dem Spieler im Zimmer, so nur ist es noch möglich und richtig.

An den Opernsänger A.... in B...

Lieber Freund,

Sie bringen mich in Verlegenheit. Ausgerechnet ich soll Ihnen einen Rat geben für Ihre Antwort auf ein sehr vorteilhaftes, dabei anscheinend auch künstlerisch anregendes Angebot für Operette und Film! Sie können im Ernst von mir glauben, daß ich zureden würde, diesem Vorschlag zu folgen? Aber diese Gegenfrage haben Sie schon vorausgesehen. Ich soll alle naheliegenden Einwendungen persönlicher und sachlicher Art beiseite lassen und Ihre Bitte, wie Sie spaßhaft sagen, sub specie aeternitatis betrachten. Gut, ich will versuchen, das zu tun, soweit es mir möglich ist. Ich will mich dabei an die Reihenfolge der Argumente halten, wie Sie selbst sie vorbringen.

Über meine Grundeinstellung werden Sie ebensowenig Zweifel hegen, wie ich der Ihrigen gegenüber. Sie sind ein zu ernsthaft strebender Künstler, um nicht zu wissen, wohin Sie gehören, nämlich dahin, wo man wahrhaftige Kunst macht, nicht Kunst-Ersatz. Wenn ich das nicht wüßte, würde ich Ihnen gar nicht antworten, schon weil es keinen Zweck hätte und Ihr Vertrag unterschrieben wäre noch vor Ankunft meiner Antwort. Demnach nehme ich an, Sie wollen eigentlich nicht, möchten aber von mir hören, warum Sie nicht wollen sollen und dürfen. Gut, prüfen wir.

Sie schreiben, das wirtschaftliche Moment sei zwar nicht ausschlaggebend, immerhin müsse es in Be-

tracht gezogen werden, zumal Sie für eine Familie zu sorgen haben. Ein Vergleich der jetzigen und der vorgeschlagenen Einnahmen sei kaum möglich, die Vertragsbedingungen lauten ganz anders. Bisher hatten Sie Jahresvertrag, meist für mehrere Jahre. Jetzt kommen Angebote für einzelne Werke und Aufführungen „en suite", wie der schöne Ausdruck lautet. Die Arbeit weniger Monate bringt hier mehr, als dort das ganze Jahresgehalt beträgt.

Aber wenn es nur das wäre. Man hat Ihnen in Ihrer bisherigen Tätigkeit durch die Notverordnungsschraube und dazu durch die Gagenkonvention Ihr vertraglich gesichertes Einkommen gewaltsam gekürzt. Sie erwarten noch weitere Einschränkungen beim kommenden Neuabschluß. Man wird Sie vor die Wahl stellen, entweder die vorgeschlagenen Sätze anzunehmen oder zu gehen. Dann werden Sie nicht wissen wohin, denn das Tätigkeitsgebiet in Deutschland verringert sich ständig und das Ausland, Amerika, Spanien, England, sonst immer noch ein Notventil, ist völlig ausgefallen. Aber Sie fürchten weitere Einschränkungen auch in Deutschland, das Zusammenlegungs- und Schließungsgespenst geht noch immer um. Wenn es auch nur zum Teil-Abbau führt, so ist doch die Wirkung weiter verheerend. Sie fragen, wie lange man eigentlich bei dieser Methode noch bleiben wird und ob es kein Mittel gibt, die Theaterbetriebe auf andere Art den wirtschaftlichen Verhältnissen anzupassen?

Gewiß gibt es Mittel, man muß sie nur anwenden wollen, und zwar da, wo es besonders nötig ist sie anzuwenden, nämlich bei den großen Bühnen. Was

hat sich bei diesen bisher durch die angebliche Neuordnung verändert? Sozusagen gar nichts. Die Prominenten-,Doppelverpflichtungs- und Ausstattungswirtschaft ist, abgesehen von ein paar geringfügigen Renommier-Einschränkungen, die gleiche wie vordem. Das wird auch so bleiben, bis eines Tages der wirkliche Wille und das zwingende Gebot da ist, es anders zu machen. Dann plötzlich wird es möglich sein und sogar überraschend gut gehen. Bis dahin wird weiter gewurstelt.

Den Schaden tragen einstweilen die Mitglieder, die, wie Sie, bei guter und persönlicher Leistung nicht den Vorzug genießen, der interlokalen Prominenz anzugehören. Den Schaden haben aber weiterhin auch sämtliche anderen Berufsgruppen. Sie alle leben in dauernder Sorge um ihre Existenz. Diese Unsicherheit ist keineswegs nur Folge der Krise oder wie man den jetzigen Zustand sonst nennen will. Die Unsicherheit ist Folge der Scheu vor wirklich durchgreifender, die Gesamtheit des Theaters erfassender Betriebsumgestaltung, Folge also des bequemen Festhaltens an der alten Betriebsform, die man durch einzelne Gewaltmaßnahmen im Kleinen und scheinhafte Einschränkung im Großen zu „reformieren“ behauptet.

Ich beurteile also den wirtschaftlichen Teil Ihrer Frage sehr objektiv, gebe sogar zu, daß gerade er der sorgsamsten Erwägung bedarf, weil hier unsere Theater bis auf den heutigen Tag noch am unvernünftigsten arbeiten und ich nicht sehe, woher Besserung kommen soll. Freilich wollen wir uns auch über die wirtschaftlichen Möglichkeiten bei Film und Ope-

rette keine Illusionen machen. Wir sehen hier die gleichen Fehler wie beim Theater, nur ins Große oder Überlebensgroße getrieben, die Unterschiede noch krasser, die Unsicherheit des Einzelnen noch erhöht und dementsprechend die Gefahren der Rückwirkung gesteigert. Immerhin sind Film und Operette ehrlicher als das Theater. Sie geben sich offen als industrielle Unternehmungen und führen keine falsche Instituts-Ethik als Aushängeschild. Wie Sie also die nebulose Unsicherheit des Theaters gegenüber der offenen Unsicherheit des Filmes einschätzen wollen, bleibe Ihnen überlassen. Zuzugeben ist, daß das heutige Theater für die höhere Augenblicks-Bezahlung des Filmes und der Operette kein Äquivalent durch langfristige Sicherung mehr zu bieten hat.

Indessen betonen Sie selbst, daß der geschäftliche Teil der Frage nicht ausschlaggebend sein solle. Ich zitiere Ihre Worte: „Es bleibe das Geschäftliche zunächst eine Nebenfrage. Zwar glaube ich, daß die Operette für mich vorteilhafter wäre, aber ich hänge zu sehr an meinem bisherigen Beruf als Künstler, als daß ich eine Umstellung nur vom Einnahmeplus abhängig machen könnte. Ich habe diese Überlegung ernstlich mit einbezogen nur, weil ich mit meinem Beruf überhaupt und dadurch mit mir selbst innerhalb meiner Berufsübung nicht mehr zufrieden bin. Mein Repertoire habe ich bis auf wenige fehlende Partien durchgesungen. Solange ich in kleinen Verhältnissen arbeiten mußte, habe ich mich immer darauf gefreut, später einmal an einer großen Bühne sein und da, wo Zeit und richtige Anleitung sein muß, so recht von Grund aus alles neu herstellen zu können.

Nun bin ich an der großen Bühne und ich möchte fast sagen: ich sehne mich nach der kleinen zurück. Wenn wir da künstlerisch von der Hand in den Mund leben mußten, so wußten wir alle, daß die Zeit nicht für mehr langte. Jugendliche Improvisation, schnelle Erkenntnis des Beabsichtigten brachte manchmal abends doch Leistungen zustande, über die wir nachträglich selbst staunten und Freude empfanden.

„Jetzt kenne ich das nicht mehr. Zeit haben wir zum Probieren, aber wir kommen nicht dazu, weil wir niemals beisammen sind. Einer ist sicherlich beurlaubt, und wenn nicht, so sagt er abends ab. So resigniert man, steht abends allein auf der Bühne, denkt sich sein Teil und spielt seine eigene Komödie. Zur Revision und Festigung meines Repertoires komme ich überhaupt nicht. Sie wissen aber, wie dringend der Bühnenkünstler Anregung und ständige Beobachtung braucht. In Kritiken lese ich dann, daß ich wieder einmal ‚blendend' oder ‚glänzend' gewesen sei. Vielleicht würde es mir nicht passen, wenn es anders hieße — aber was fange ich nun schon mit diesen Bezeichnungen aus der Lichtlehre an? Ein blendender Sarastro mag noch angehen, aber ein glänzender Caspar? So bleibe ich auf das angewiesen, was mir meine Frau sagt — aber Sie wissen, sie ist noch immer verliebt in mich, und so findet sie mich stets vortrefflich.

„Wird aber etwas Neues einstudiert, so muß ich Dinge machen, die mir gar nicht gefallen. Ich maße mir kein Urteil an über das Gesamtbild einer Aufführung, obgleich man gerade als Mitwirkender oft ein sehr feines Gefühl für den inneren Ablauf der

Vorstellung hat. Aber ich mag das nicht, was man heut moderne Opernregie nennt, und zwar aus einem Grunde, den ich, da ich nicht aesthetisch diskutieren will, aus der Praxis nehme: man arbeitet in der sogenannten modernen Opernregie nicht vom einzelnen Sänger-Darsteller aus, sondern vom Ganzen her. Man geht nur so weit auf den Einzelnen ein, als er irgendwie in das Ganze eingreift. Warum? Weil unsere Regisseure meist unmusikalisch sind, vielfach den Klavierauszug überhaupt nicht lesen können.

„Da brauchen sie dann irgendeinen Einfall — so nennt man nämlich das, was der Regisseur erfindet, um sich bemerkbar zu machen. Auf diesen Einfall wird nun alles eingestellt, abgerichtet — einerlei wie es musikalisch und gesanglich herauskommt. Auf diesen Einfall muß man sich selbst die ganze Gestalt zurechtlegen. Mir kommt das immer so vor, wie wenn ein Kapellmeister ein Opernstudium damit beginnt, daß er Ensembleproben ansetzt, ohne vorher Einzelproben gehalten zu haben.

„So kann man Schauspiel probieren. Die Oper ist ein zusammengesetztes Kunstwerk, da muß man aus dem einzelnen heraus beginnen, wenn das eine fertig ist, das andere hinzunehmen und so weiter bis ins Große hinein — darin sehe ich die einzige Möglichkeit, die wahrhaft gute Opernaufführung zu erzielen. Vielleicht macht sie dann weniger ‚Effekt' als die Einfalls-Inszenierung. Aber sei es drum, wenn sie nur in sich gut und wahrhaftig ist, von jeder Stimme aus richtig gespielt und gesungen und im ganzen klar, sauber, organisch zusammengefaßt wird. Wie ich aber jetzt auf die Bühne gestellt werde, bin ich mir

selbst lächerlich. Kann ich da künstlerisch ernsthaft sein und gut arbeiten?

„Kürzlich gastierte ich als Landgraf in einer großen süddeutschen Stadt. Es war eine kostspielige Neuinszenierung. Da saß ich erst einmal drei Meter hoch auf dem akustisch ungünstigsten Platz für meine Ansprache, dann mußte ich nebst Nichte Elisabeth eine große Treppe herunterlaufen und dem Publikum den Rücken drehen, während nun die streitenden Sänger die Treppe herauf- und herabspazierten. Dann liefen wir alle im Kreis herum über die Treppe und vorn an der Rampe entlang von rechts nach links. Bei der Gelegenheit aber verirrte sich die Elisabeth, kam nicht rechtzeitig herüber, verpatzte ihren Einsatz, und so wurde das Finale an der schwierigsten Stelle geschmissen. Der Teufel hole diese Regisseure — wenn sie wenigstens noch etwas könnten. Aber solche Inszenierungen sind nichts als Hindernisrennen für den Sänger und den gesamten musikalischen Apparat."

Verehrter, lieber Freund, ich habe hier Ihren eigenen Brief hergesetzt, weil er Frage und Antwort zugleich enthält. Daß und in welch hohem Maße ich Ihnen recht gebe, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Sind wir doch beide auf verschiedenen Wegen zur gleichen Erkenntnis gelangt. Aber wir sind mit unseren Überzeugungen in einer mißlichen Lage. Den Theatern geht es schlecht. Da meint man, es sei nötig, recht viel Hokuspokus auf der Bühne zu treiben, denn so etwas sähen die Leute gerne, und wenn das Publikum kommen solle, so müsse man ihm vor allen Dingen immer wieder „Neues bieten". Stellen Sie sich zu-

dem vor, daß da ein junger Regisseur sitzt, der bekannt werden und Karriere machen will. Würde er das, wenn er seinen „Tannhäuser" einfach im Sachsinne inszenierte, wie es selbstverständlich und gar nicht anders möglich ist, sofern man den gesunden Menschenverstand diesseits und jenseits der Rampe wahren will?

Nein, er würde es nicht, denn niemand würde sich wundern, und die Aufführung wäre eben nichts weiter als eine Aufführung des „Tannhäuser" von Wagner. Was tun? Erster Einfall: man lasse den ersten Teil des zweiten Aktes nicht im Sängersaal, sondern in einer angrenzenden Speisekammer spielen. Wie schön kontrastiert dann dieses Bild zum Beginn der Hallenarie. Weiterer Einfall: der Einzugsmarsch der Gäste wird zwar gespielt, aber nicht dargestellt, denn das ist konventionell. Also zieht man den Vorhang einfach zu und öffnet ihn erst für den Chorbeginn. Sie sehen, wie phantasiearm dieser Regisseur in Wirklichkeit ist, denn er glaubte den Marsch nicht anders als konventionell gestalten zu können, und darum ließ er ihn szenisch fort. Aber auf die Art ist man originell. Man erhält vielleicht einige sanft zupfende Kritiken, aber die bringen in solchen Fällen keinen Schaden, denn die Hauptsache ist: man wird in den Kreis der „Opern-Reformer" aufgenommen.

Darauf kommt es an, Opernreform um jeden Preis. Darüber sind sich die Besten einig, sei es auch nur, damit man sich versichern kann, man gäbe sich doch die größte Mühe, dem Publikum die Oper recht schmackhaft zu machen. Sie schütteln den Kopf und

fragen, wie das ausgehen soll? Ich weiß es auch nicht, und Sie dürfen mir glauben, daß es mir sehr weh tut, mitansehen zu müssen, wie soviel Schaffenskraft, Arbeitsfreude und Unternehmungssinn in die Luft verpulvert wird.

Alle diese Energien gehen der wirklichen Weiterarbeit an der Oper verloren. Solche Weiterarbeit aber tut dringend not. Weder Sie noch ich werden das lächerliche Pathos und die lederne Langweile falschverstandenen Meiningertumes, wie sie die Oper der letzten 40 Jahre beherrschten, billigen oder erhalten wollen. Aber es ist schwer, hier die Grenze zu ziehen, an der sich kindische Torheit und organische Neugestaltung scheiden. Mancher, der gern das zweite will, entscheidet sich doch für das erste oder nimmt es zum mindesten in Schutz, indem er denkt: besser dem aktiven Neuerungswillen ein Lob zuviel als ihn unterdrücken. Ich halte diese Relativität des Kunsturteils für bedenklich, weil sie die Gesinnung über die Leistung stellt. Gerade darin sehe ich aber den Unterschied zwischen Politik und Kunst auch in bezug auf das Parteienwesen, daß in der Kunst immer und überall nur die Leistung entscheidet. Gesinnungsbekundung ist eher verdächtig als empfehlend, denn häufig soll sie nichts sein als ein Freibrief für die unzureichende Leistung.

Aber Sie fragen, was aus unseren Meisterwerken werden soll, wenn sie solcher Verschandelung anheimfallen? Überall, in der Literatur, in der Musik dringen wir auf Originalausgaben, stellen wir Urtexte wieder her. Auf der Bühne dagegen darf sich jeder kleine Spielleiter erlauben, Schöpfungen von höchster

geistiger Prägung mit Zutaten seiner armseligen Phantasie zu verunstalten.

Seien Sie ganz ruhig, mein Freund. Wir müssen wohl zugeben, daß die Bühne dem Gesetz der Wandlung untersteht, mehr noch als etwa die Musikinstrumente, obschon wir auch hier mit dem Begriff der Authentizität des Klanges, also auch der Interpretation vorsichtig sein sollten. Die Bühne aber ist in ungleich stärkerem Maße veränderlich. Denken Sie nur an die Verschiedenheit der Beleuchtungstechnik, die doch zwangsläufig für jede heutige Aufführung gegeben ist. Zweifellos hat sie weittragende Änderungen nicht nur der Bildgestaltung, sondern des gesamten Bühnenaufbaues bis zur Bewegungssprache und Mimik zur Folge. Oder wollen Sie dem Original auch hierin bis ins äußerste folgen? Dann verlange ich Kerzen- und Ölbeleuchtung für Mozart und Gas für Wagner und dann — ich denke, wir brauchen diesen Gedanken nicht auszuspinnen.

Sie werden indessen verstehen, wie schwer es sein muß, nun die Grenzlinie zu finden, die dem Original das läßt, was es als unveräußerlich jederzeit zu beanspruchen hat und dabei gleichzeitig dem aufführenden Zeitalter das gibt, was es als mitschaffendes Element der Wiedergabe von sich hinzutun darf. Diese Grenzlinie, auf der Einsicht und Produktivität, Ehrfurcht und Kritik, Nehmen und Geben sich treffen so zu ziehen, daß eine absolute Harmonie der Wahrhaftigkeit entsteht — das kann nur wenigen Auserwählten gelingen, und auch diesen nur in begnadeten Stunden.

Finden wir uns also damit ab, daß dem größten

Teil unserer Regisseure nur die Wahl bleibt zwischen Stumpfsinn oder Reformfimmel. Ich würde, als Beurteiler vor die Notwendigkeit der Entscheidung zwischen zwei solchen Kandidaten gestellt, trotz meiner vorhin geäußerten Bedenken dann doch lieber für den Reformfimmel stimmen. Er hat wenigstens das Angenehme, daß er die Galle weckt, während der Stumpfsinn einschläfert. Über unsere Meisterwerke aber machen Sie sich keine Sorgen, die stehen unverrückbar in den Sternen. Es wäre wahrhaftig schlecht um sie bestellt, wenn sie durch die Dummheiten, die jetzt vielfach mit ihnen getrieben werden, ernstlich Schaden leiden könnten.

Weil ich aber diese Zuversicht in mir trage, wünsche ich, daß Menschen Ihrer Art beim Theater bleiben. Vielleicht findet sich im dortigen Ensemble noch der eine oder der andere ähnlich gesinnt. Selten sind die Guten freilich stets, aber auch von wenigen kann direkt und indirekt eine Wirkung ausgehen. Damit komme ich auf den letzten Punkt Ihres Briefes, in dem Sie sich über den Mangel an neuen Aufgaben beklagen.

Sie meinen Aufgaben, die Sie auch als Sänger befriedigen und wieder vorwärts führen. Sie sagen, der moderne Komponist schaffe entweder interessante Gestalten und dann sei das zu Singende mörderisch für die Stimme. Oder die Gestalt tauge nichts, dann sei es aber auch mit der Musik, selbst wenn sie sich singen läßt, nicht weit her. Wo aber, fragen Sie, soll der Bühnensänger, der doch sozusagen auch ein Mensch ist, den Auftrieb zur Weiterbildung seiner gesamten Fähigkeiten hernehmen, wenn ihm der

schaffende zeitgenössische Musiker nicht die Hand reicht? Er soll uns nicht zu Klarinetten machen, nicht nur, weil wir daran kaputt gehen, sondern weil er sein eigenes Werk und die Oper überhaupt damit zum Untergange führt.

Ich muß Ihnen leider auch hierin beistimmen, selbst wenn ich Möglichkeiten in der Änderung der Stimmbehandlung auf Grund der jetzt vorliegenden mehrhundertjährigen Praxis der Gesangsarten anerkenne. Was Sie meinen, ist trotzdem richtig. Es ist der Kardinalfehler unserer zeitgenössischen Opernkomponisten, daß sie nichts von der menschlichen Stimme verstehen, nicht für sie schreiben, nicht aus ihr heraus schaffen können. Aber ich glaube, sie sind heut dabei, das zu merken, und darauf stütze ich meine stärkste Hoffnung. Die Stimme muß und wird die Oper retten und sie auch wieder hinführen auf ihren wahren Schaffens- und Darstellungsstil.

Sie wissen, jeder Mensch hat gewisse Glaubenssätze, die er von Natur in sich trägt, und die ihm jede Erfahrung, auch die unfreundlichste, immer wieder bestätigt. So glaube ich an die beherrschende, gesetz- und gestaltgebende Kraft der menschlichen Stimme. Ich glaube an sie als eines der stärksten künstlerischen Regulative, die der Mensch in sich trägt. Ich glaube an ihre Macht als ethisch-aesthetische Norm, überhaupt als an die Erscheinung, die für unsere Aesthetik der Musik außerhalb jeder spekulativen Beimischung ebenso das Grundmaß bildet, wie der sichtbare menschliche Körper für die Kunst der Plastik.

Das alles glaube ich von der Stimme. So höre ich sie, wenn sie klingt, auf alle in ihr ruhenden Geheimnisse und Möglichkeiten.

— — — — — — —

Lieber Freund, freuen Sie sich Ihres Berufes und seien Sie dankbar für jede Zeit, in der nicht äußere Not Sie zwingt, Ihre Kunst an die Industrie zu verkaufen.

An einen Operettenkomponisten

Mein Herr,

„Ich hab dein Bild im Traum gesehn" — wundern Sie sich bitte nicht über den poetischen Anfang. Er ist Tatsachenbericht. Gestern abend hatte ich den Brief an den Opernsänger abgeschlossen, aber die darin angesponnenen Gedanken gingen mir nach und verfolgten mich bis in den Schlaf. Eitel, wie Autoren sind — Schriftsteller zum mindesten, von Komponisten weiß ich es nicht so genau — sah ich den Brief schon gesetzt und gedruckt, sah ich das Buch fertig gebunden vor mir liegen, sah es im Buchhändlerladen, sah es — o Traum — verkauft, gelesen, und denken Sie: der erste Leser war ein Operettenkomponist. Er runzelte, als er keinen Operettenkomponisten unter den Adressaten fand. Gleichwohl las er es von Beginn an ernsthaft interessiert durch, bis er an den Schluß des Sängerbriefes kam, wo von der Operette als Industrie die Rede ist. Wie, rief er, Industrie nennt dieser Mensch unsere Arbeit. Industrie! Und dabei hat er uns doch selbst aufgeführt! Hatte er etwa ein Industrietheater? War er Großindustrieller?

Sofort rief er durch ein geheimnisvolles Zeichen alle großen Meister der Operette heran, von Abraham bis zu Offenbach. Es war eine merkwürdig gespenstische Szene, mystisch wie im ersten Akt des „Palestrina" die Meister-Erscheinungen. „Industrie" sangen sie alle mit hohlem Ton. Dann traten sie einzeln auf mich zu — ich war in der Mitte zusammen-

gesunken auf meinem Schreibstuhl. Verworfener, sprach der erste, hast du vergessen, daß du selbst ein Buch über Offenbach geschrieben hast? (Es ist eine Jugendsünde, das haben alle bestätigt, die es später ausgeschrieben haben.) Hast du vergessen, kam der zweite, daß das Reich der Kunst groß ist und Raum hat für viele? Hast du vergessen, sang der nächste, wie froh du immer warst, wenn der Bericht über die Abendkasse unserer Werke kam? Hast du vergessen, klang es plötzlich im Chor, daß wir es sind, die das deutsche Theater, die deutsche Kunst gerettet haben?

Hier wollte ich heftig auffahren, wie um zu widersprechen. Da aber gab es einen gewaltigen Krach, ich fühlte etwas wie den Hufschlag eines weißen Rosses auf der Rückseite — und wachte schwer atmend auf.

Das war ein Traum, den mir nur dieser Sänger eingebrockt hatte durch seine Operetten-Anfrage. Aber ich will meine Unterlassungssünde gut machen und Ihnen schreiben, mein Herr. Verzeihen Sie, daß ich es als Fremder tue. Sie sind von allen Adressaten dieses Buches der einzige mir persönlich Unbekannte. Aber ich muß mir diesen Traum vom Halse schaffen. Vor allem muß ich Aufklärung geben darüber, daß meine Bezeichnung Industrie nicht beleidigend gemeint war, sondern nur als durchaus objektiv gemeinte Gattungscharakteristik.

Kann man überhaupt gegenwärtig die Bezeichnung Industrie als kränkend auffassen? Finden Sie nicht, daß man das eigentlich eher von der Kunst als einer Beunruhigung schaffenden Müßiggängerei sagen

müßte? Ich meinesteils wundere mich, daß man sie nicht längst als gemeingefährlich verboten hat. Zum Glück steht sie wenigstens unter Polizeiaufsicht. Aber was ist überhaupt Kunst? Sie erinnern sich an den Dialog in „Robert und Bertram", wo dieser Landstreicher vom Gendarmen gefragt wird, was er sei? „Künstler" sagt er. Was für eine Kunst er betreibe, fragt der Gendarm. „Ich mache Regenschirme", sagt Bertram. Das sei keine Kunst, meint der Gendarm. „So? Dann machen Sie mal einen", sagt Bertram.

Gerade so könnten Sie mich auffordern, eine Operette zu machen, und ich müßte gestehen, daß ich das nicht kann. Ich setze hinzu, daß ich sehr glücklich wäre, wenn ich es könnte, zum mindesten für einige Jahre. Ich gehe noch weiter und behaupte, daß weder Richard Strauß, noch Hans Pfitzner, noch Arnold Schönberg eine Operette machen könnten, auch wenn sie gern wollten. Mit alledem aber ist nicht mehr bewiesen als mit Bertrams Regenschirm, also daß das Herstellen einer Operette zwar eine Kunst ist, diese nun hergestellte Operette aber keineswegs ein Kunstwerk zu sein braucht.

Ich sage: „nicht zu sein braucht". Sie kann es also sein und ist es schon oft gewesen. Aha, sagen Sie, jetzt kommt das beliebte Loblied auf die klassische Operette, eine billige Anerkennung von Werten, die heute noch zu leugnen blamabel wäre. Die lassen diese Heuchler jetzt gelten, obschon ihre Vorfahren, einstmals genau so gegen Offenbach zu Felde gezogen sind wie sie heute gegen die moderne Operette. Aber seid überzeugt, setzen Sie mit gehobener Stimme

hinzu — wenn Offenbach heute lebte, er würde nicht Offenbach'sche Operetten schreiben, sondern Lehar-sche oder Abraham'sche.

Ich staune, mein Herr, über Ihre Belesenheit. Wissen Sie, daß Ihr letzter Satz von Robert Schumann stammt? Freilich macht Schumann seinen Ausspruch nicht über Operetten von Offenbach und Abraham, sondern über Klavierkonzerte von Mozart und Chopin. Aber was tuts — das Zitat stimmt. Allerdings, ich vergesse, daß Sie überhaupt besonders glücklich sind im Zitieren und daß Ihr Ausspruch über die Metamorphose Offenbachs noch in einem anderen Sinne zutrifft, als Sie ursprünglich meinten.

Lassen wir indessen diesen Streit um Worte. Mir ist es darum zu tun, festzustellen, daß mir jede kränkende Absicht fern lag, als ich von Industrie sprach. Wie käme ich auch dazu, ein anderes Gottesgeschöpf — und ein solches ist doch schließlich auch ein Operettenkomponist — boshaft herabzusetzen? Und ist es etwa Ihre Schuld, daß Sie Erfolg haben? Wer macht ihn? In erster Linie Ihr Manager und dann das Publikum. Können Sie dafür, daß das, was Sie machen, dem Publikum zu Hunderttausenden und Millionen gefällt, daß es sich dabei fühlt wie zu Hause, oder wie bei einem schönen Liebeskummer, oder wie bei einem Reisebericht von Elli Beinhorn? Nochmals: können Sie dafür? Kann man Ihnen einen Vorwurf daraus machen, daß Sie nun, nachdem Sie gemerkt haben, was dem Publikum besonders gefällt, diese Wirkungen zusammenstellen, gegeneinander abwägen, sie zur Grundlage eines neuen Typs machen und in

klug bedachter Folge abrollen lassen? Kann man? frage ich.

Nein, man kann nicht, ebensowenig wie man dem Kleidermacher einen Vorwurf daraus machen kann, daß er den Geschmack seiner Kunden zu befriedigen sucht, oder dem Schuhgestalter, daß er passende und möglichst gut aussehende Stiefel herstellt. Oder, falls diese Gleichnisse nicht vornehm genug sind, so wenig man dem Autofabrikanten einen Vorwurf daraus machen kann, daß er bemüht ist, die Wünsche seiner Käufer im voraus zu erraten und noch zu übertreffen. Sie sehen, wir sind dabei unversehens bei der Industrie angekommen. Vielleicht können wir jetzt den Unterschied besser kennzeichnen, den ich meinte, als ich Kunst und Industrie auch da auseinanderhielt, wo die Industrie sich künstlerischer Mittel bedient.

Sagen wir so: der Künstler schafft das, was er schaffen muß und ohne zu fragen, ob und wie weit das, was er schafft, den Wünschen der Hörer entspricht. Gewiß wird jeder Künstler den Beifall des Publikums für sich und sein Werk wünschen. Es wäre Torheit, zu denken, Beethoven etwa sei gleichgültig gewesen gegenüber der Aufnahme seiner Werke. Aber der Künstler wird die dahin gerichtete Überlegung niemals zum Richtmaß seines Schaffens machen. Das eben tut der Industrielle. Seine Schaffensarbeit beruht auf Kalkulation. Der Künstler ist und bleibt der Führer, der sich seine Gemeinde schafft. Der Industrielle bedient seine Kundschaft. Er nimmt die geistigen und die sonstigen Maße von seinem Publikum, und die besondere Qualität seiner Be-

gabung erweist sich gerade an der Geschicklichkeit des geistigen und sonstigen Maßnehmens. Sie wird mit einer unschönen doch zutreffenden Bezeichnung Erraten der Instinkte genannt. Darin kann er direkt schöpferisch werden, denken Sie beispielsweise an die Erfindung der „romantischen Operette".

Sie sehen, ich würdige diese Fähigkeit durchaus und dringe ernsthaft auf ihre gerechte Anerkennung. Nur weigere ich mich, sie mit einem falschen Namen zu benennen, zunächst wegen der Verwechslungsgefahr, dann aber, weil ich nicht einsehe, warum eine gute Sache, die so viele Talente erfordert, sich eines falschen Namens bedienen soll.

Wozu aber der Streit um einen Namen? Rennen wir damit nicht offene Türen ein? Wer behauptet denn, daß die heutige Operette eine Schöpfung für die Ewigkeit sei? Sind nicht im übrigen die Operettenkomponisten gegenüber Bach und Beethoven durchaus maßvoll und anerkennend und höchstens untereinander ein wenig mißgünstig? Besteht andererseits nicht die Tatsache des Erfolges der Operette, gefällt sie nicht, ist sie nicht die einzige Gattung Theater, die das Publikum noch veranlaßt, Geld auszugeben? Und sehen wir nicht, daß der Operettenstrudel immer größere Kreise zieht?

Was für einen Sinn sollen gegenüber solcher Wirklichkeit Betrachtungen über den Unterschied zwischen Kunst und Industrie haben? Gewiß nicht den, einen Zug der Zeit aufzuhalten oder was man so nennt, denn die Gewalt der Tatsachen ist stärker als das gedruckte oder gesprochene Wort je sein kann. Scheinbar wenigstens. Das aber ist wiederum das

Schöne und Einzigartige an diesem Wort, daß es sich um solche Gewalt der Tatsachen gar nicht zu bekümmern braucht. Es baut sich völlig unabhängig von ihr sein eigenes luftiges Reich, und zwar da, wo nach Aristophanes die Vögel wohnen — gerade in der Mitte zwischen Göttern und Menschen. Nun kann es geschehen, daß das Wort aus diesem Zwischenreich, dieses unbeschwerte, gewichtslose Wesen eines Tages Gewalt gewinnt über jene Tatsachen, und daß diese, seien sie ungeheuerlich stark wie Eisberge, allmählich unter der Lichtkraft des Wortes zusammenschmelzen und sich in Gestaltlosigkeit verlieren. Ja, man könnte denken, daß das Wort die überhaupt einzige Kraft ist, die derartiges zu bewirken vermag — wozu wäre es denn sonst auch da?

Also mache man dem Wort die Flüchtigkeit seiner Natur nicht zum Vorwurf und verspotte es nicht, wenn es wagt, gegen Windmühlen anzublasen. Gelingt es ihm, das Menschenwerk, das da unten auf der Erde vollbracht wird, gleichviel von welchen Kräften, auch nur einmal aus der Vogelperspektive erkennbar zu machen, so hat es bereits eine Leistung vollbracht. Sie ist auch dann nicht zu unterschätzen, wenn sie zunächst unter dem Zeichen völliger Zwecklosigkeit steht. Es sei denn, wir verträten den Standpunkt: Operette ist Schicksal. Aber selbst dann und gerade dann muß das Wort versuchen, dieses Schicksal, sei es auch unabwendbar, wenigstens zu deuten.

Man sagt, das heutige Leben sei so ernst und die Menschen würden von den Lasten und Aufregungen des Tages derart gequält, daß sie der Entspannung

bedürfen. Sie haben nicht mehr die Fähigkeit, ein Werk der ernsten Kunst mit ausreichender Sammlung entgegenzunehmen. Sie müssen sich erheitern, sie müssen vergnügt sein, sie müssen lachen, lachen ...

Jetzt aber lachen wir beide, mein Herr Operettenkomponist, Sie und ich. Wir lachen über dieses törichte Argument. Es kann nur von einem kommen, der die heutige Operette gar nicht kennt. Wir beide aber wissen es besser. Wir wissen eben, daß man in die moderne Operette nicht geht, um zu lachen. Man geht hin um zu weinen, tief und herzlich zu weinen, still und schluchzend, so schön, wie man sonst nirgend wieder weinen kann. Im Drama oder in der tragischen Oper gelangt man bestenfalls bis zu einer gewissen Ergriffenheit oder Erschütterung, die Menschen regen uns auf und tun uns leid. Aber das reicht nicht für die Träne. Das gerade ist das Wunderbare an der Operette, daß man sich gar nicht aufregt. Die Träne kommt doch, sie kommt ungerufen und erleichtert das Herz so angenehm.

Und das ist auch der erste Punkt Ihres Text-Rezeptes: die große Tragik. Sehen Sie, zunächst deswegen lehne ich es ab, die heutige Operette in irgendeine Beziehung zu jenen Operetten zu setzen, die ich als Kunstschöpfungen ansehe, wie die von Offenbach und Strauß. Diese Meister hatten wirklich die Gabe und den Wunsch der Erheiterung, sei es durch Witz, sei es durch Grazie, sei es durch Lebenslust. So waren sie ehrlich: sie erheiterten durch Freude. Sie, Herr Operettenkomponist, erheitern, indem Sie uns traurig machen. Gewiß ist es dumm von uns, daß wir darauf eingehen. Wie aber stehen Sie da, der Sie

diese unsere Dummheit pflegen und uns dadurch in unserer Minderwertigkeit noch bestätigen?

Aber weiter: vielleicht ist es der musikalische Reiz, der die Operette so auszeichnet und ihr namentlich gegenüber der sogenannten modernen Musik den Zuspruch des Publikums verschafft hat. Bekanntlich will dieses Publikum Melodien hören und bekanntlich hat die neue Musik keine Melodien. Bekanntlich aber, setze ich hinzu, wird die hier gemeinte neue Musik in unseren Operntheatern so selten zu Gehör gebracht, daß sie kaum die Möglichkeit hat, Publikum zu vertreiben. Bekanntlich, fahre ich fort, muß der Mensch sehr ungebildet sein und dazu stocktaub, wenn er nicht weiß und hört, daß die gangbarsten Autoren der neueren Oper: d'Albert, Puccini, Richard Strauß, ausgesprochene Melodiker sind und größten Wert darauf legen, als solche erkannt zu werden.

Bekanntlich, schließe ich jetzt, ist es gerade der Ehrgeiz der neueren Operettenkomponisten, diese Opernvorbilder nachzuahmen, also im Duktus der Melodik wie auch der formalen Anlage möglichst opernhaft zu erscheinen, gelegentlich geradezu erschreckend kühne Harmonien zu verwenden und gar in der Instrumentation zu zeigen, daß sie vor keiner Celesta, vor keinem Klavier und vor keinem Schlagwerk zurückscheuen. Offenbach, Herr Operettenkomponist, hat Opern parodiert. Er war auch darin ein wahrhafter Meister, denn wer parodieren kann, muß die Technik des Originals beherrschen. Sie dagegen können weder das eine noch das andere. Sie parodieren nicht, Sie imitieren. Auch das machen

Sie so schlecht, daß nur wir selbst noch schlechter sind, indem wir dieser zweiten Spekulation auf unsere Minderwertigkeit nachgeben und uns wohlfühlen dabei.

Nun aber das dritte: der tänzerische Reiz. Der kann doch wohl nicht bestritten werden und wird schließlich der modernen Operette mit ihrem Revue-Einschlag künstlerische Daseinsberechtigung geben.

Wirklich?

Wo wäre dieser tänzerische Reiz? In den Couplets und den dafür geschriebenen ausführlichen Nachtänzen? In den großen Aufzügen, Ensembles und Finales? Ich habe mich bemüht ihn zu finden, weil ich ihn liebe, weil ich überzeugt bin von großen Möglichkeiten des Ballettes, das ich auch in der Oper immer hervorzuziehen bemüht war, und weil ich dachte, daß die moderne Operette, wenn sie schon sonst nichts kann, wenigstens dem Tanz die Bahn frei machen muß. Was aber fand ich? Schlechtesten, ältesten, abgelebten Opernkram, den man in der Oper selbst bei total verstaubten Aufführungen nicht mehr herauszustellen wagen würde. Hier wurde er als neu und frisch serviert. Und siehe da: auch er schmeckte, genau so wie die traurige Träne und die imitierte Oper. Ich spreche nicht von der Ausführung, ich spreche von dem musikalisch rhythmischen Grundgefüge, das der Komponist schafft. Auch der phantasievollste Ballettmeister ist nicht imstande, etwas umzudichten und zu modernisieren, das in der Anlage so verfehlt und antiquiert ist, wie diese Tanzmusiken der modernen Operette.

Nun beschweren Sie sich, daß ich Sie so feierlich ernst nehme und Sie kritisch untersuche, obschon

ich doch vorher selbst erklärt habe, daß Ihre Werke überhaupt nicht zur Gattung Kunst, sondern zur Industrie gehörten. Aber ich habe sie auch nur auf Industrie hin untersucht, nämlich auf die Fabrikationsregeln hin, die Sie anwenden. Dabei bin ich leider zu dem Ergebnis gelangt, daß unsere Operettenindustrie keine gute, sondern eine schlechte und schlecht geführte Industrie ist. Bestehen kann sie lediglich, weil nichts anderes da ist oder weil die Ansprüche des Publikums wirklich einen Tiefstand erreicht haben, der sich nur noch aus totaler geistiger Apathie erklären läßt. Das einzige, was man zum guten sagen könnte, ist die Feststellung, daß jedes neue Werk immer noch viel schlechter ist und dadurch das jeweilig Vorangehende im milderen Lichte erscheint. Aber mit dieser rückblickenden Relativitätsqualifizierung dürfte eine positive Bewertung kaum ernsthaft zu begründen sein.

Wenn Sie wüßten, wie gern ich etwas anderes gesagt hätte. Wenn Sie wüßten, wie ich die Operette liebe: als Phantasiebegriff, als lustiges kapriziöses Etwas, dem ich das Recht auf jede Unwahrscheinlichkeit zubillige, dazu meinetwegen auf jenen Schuß Sentimentalität, wie ihn Chaplin seinen „Lichtern der Großstadt“ einmischt. Niemals würde ich solcher Operette magisterhaft auf die Finger sehen, ob sie etwas hierher oder dorther nimmt — wenn es nur hübsch ist, leicht, schwingend, tänzerisch, also eben alles das, was unsere tatsächlich vorhandene Operette, dieses armselige Geschöpf mit seinem tragischen Buckel nicht ist. Wenn Sie wüßten, wie solche Art Operette ersehnt wird! Erleben wir es nicht immer

wieder bei der Neuaufnahme eines Offenbach, sei sie als Aufführung noch so problematisch!

Aber einen Haupteinwand habe ich noch gar nicht vorgebracht: daß nämlich die moderne Operette sozusagen eigentlich gar nicht vorhanden ist — will sagen, daß sie nur in wenigen Exemplaren als Original existiert. Die meisten übrigen sind Bearbeitungen älterer Werke. Dabei mag dahingestellt bleiben, in welchem Maße auch die sogenannten Originale als solche überhaupt angesehen werden können, ob sie nicht der musikalischen und textlichen Struktur nach rein kompilatorische Schöpfungen sind. Im übrigen ist die Bearbeitung gegenwärtig üblicher und auch gesuchter als das Original. Findet man keine fremden Vorlagen, so bearbeitet man eigene alte Werke, wie Lehar im „Land des Lächelns". Das wiedererstandene „Dreimäderlhaus" repräsentiert einen anderen Bearbeitungstyp, während die musikalische Umformung älterer erfolgreicher Lustspiele, wie sie mit dem „Weißen Rössl" am amüsantesten gelungen ist, anscheinend auch weiterhin richtunggebend bleiben wird.

Nun fragen Sie, was ich gegen Bearbeitungen habe, wo es doch bekannt ist, daß selbst Shakespeare seine Dramen zu erheblichem Teil durch Bearbeitung älterer Gebrauchswerke geschaffen habe?

Freilich — da haben Sie recht. Ich weiß nun nichts mehr zu entgegnen. An Shakespeare hatte ich nicht gedacht.

Wozu denn aber das alles? Nur aus Boshaftigkeit, Mißgunst oder — Herostratentum? Gewiß nicht. Ich weiß, daß Ihre Operettenindustrie weiterhin

blühen und gedeihen wird, einerlei ob ich schreibe oder nicht. Ich halte es für möglich, daß Leute, die meine Ausführungen etwa lesen sollten, daraufhin nun justament in die Operette gehen werden. Ich hätte mir also vielleicht gesagt: leben und leben lassen, wenn nicht eben jetzt Ihr Vormarsch auf die Opern- und Schauspielbühnen der Provinz und sogar der Hauptstädte eingesetzt hätte, und zwar unter der Devise einer Rettung des deutschen Theaters. Diese Devise und die Anregung zu diesem Vormarsch mag nicht von Ihnen ausgegangen sein. Sie mag auf besorgte Theaterleiter, auf Drohungen und Forderungen kurzsichtiger Dezernenten oder anderer Instanzen zurückgehen — eines dazu zu sagen schien mir nötig: was hier geschieht, beruht auf einem wahrhaft tragischen Irrtum. Es ist nicht Rettung, es ist Verwüstung des deutschen Theaters. Es ist Vernichtung jenes kleinen Restes des Publikums, dessen Vorhandensein den Sinn des Theaters noch rechtfertigte. Ohne Anhänger einer Desperado-Politik zu sein, würde ich ein Theater, das nur auf diese Art — angeblich — gehalten werden kann, für untergangsreif ansehen.

Aber weder ist es wahr, daß die Theater nur auf diese Art erhalten werden können, noch könnten sie überhaupt auf diese Art erhalten werden. Hinter jener Behauptung steht vielmehr nur die Trägheit der Geister und der Herzen, die heut die Führung aller unserer kulturellen Angelegenheiten beherrscht und uns in die Bewußtlosigkeit gestürzt hat. Und das ist das einzige Wahrhaftige an unserer Operette, daß sie diesem Geisteszustand der absoluten Er-

schlaffung und des Erlöschens jeder Urteilsempfindung in einer schauerlich verzerrten Grimasse Ausdruck gibt.

Also: eine tragische Industrie. Aber eben darin ruht wohl der letzte Reiz ihrer Popularität: die Narkose.

An das Spiegelbild

Sehr geehrtes Spiegelbild,

Sie erstaunen über die zeremonielle Anrede und daß ich gar das verwandtschaftliche Du vermeide. Es geschieht mit Ernst und Absicht. Sie leben in dem Wahn, ich zu sein. Nicht nur Sie verwechseln sich mit mir. Alle Welt teilt diesen Irrtum und weiß nichts von einem Unterschied zwischen Ihnen und mir, überhaupt nichts von meinem Vorhandensein außerhalb Ihrer. Ich aber weiß, daß Sie nur ich zu sein scheinen. Ich sehe die Täuschung, mit der Sie meine Züge, meine Bewegungen, meine Sprache nachäffen, um mich so der Welt zu zeigen, dieser Spiegelwelt, die niemals den Menschen selbst erkennen mag und will, sondern eben nur seinen entseelten Abglanz.

Darum will ich mich heut und hier von Ihnen trennen, will mit Ihnen sprechen und Abrechnung halten. Sie sollen mir Rede stehen, mir selbst, der ich weiß, daß ich ein anderer bin, als Sie belieben mich zu zeigen. Darum gibt es heut keine Verbindung zwischen uns, keine Schonung. Darum distanziere ich mich von Ihnen und richte auch an Sie das Ersuchen, alle trügerische Kameradschaftlichkeit zu vermeiden und nichts weiter sein zu wollen, als was Sie in Wirklichkeit sind: Spiegelbild, Erzeugnis fremder Gehirne, denen ich mein Selbst gegenüberstelle.

Wie aber komme ich in diese Gesellschaft, die Gesellschaft zeitgenössischer Musiker? Gehöre ich hierher? Je nun, es sind einige sehr erlauchte Namen

darunter, mit denen mich in eine Reihe zu stellen mir gewiß nicht einfällt. Aber ich glaube, als braver Musikant dürfte ich immerhin ein Eckplätzchen verdienen, und um einige falsche Töne sollte man nicht gar so streng rechten, denn wer könnte von sich sagen, daß er immer gut und richtig geblasen? So füge ich mich dieser Reihe hier als Schlußglied an, im Vertrauen darauf, daß die Unterschiede, aus gebührender Entfernung gesehen, nicht mehr gar so gewaltig sind, und daß wir hier überhaupt nicht Ungleichheiten der Maße und Hantierungen, sondern jeweilige Eigenheiten der inneren Antriebe erkennen wollen.

Was soll auch ein armer Schriftsteller machen? Gewiß, seine Bücher bleiben und können von ihm zeugen, so sie gelesen, verstanden und richtig zitiert werden. Freilich werden sie in Wirklichkeit wenig gelesen, gar nicht verstanden und nur falsch zitiert. Schlimmer schon hat es der Kritiker, denn jedes kritische Wort dem andern gegenüber wird ihm mit doppelter Münze heimgezahlt. Wie aber ergeht es erst dem Theaterintendanten und Spielleiter? Er fällt unter die Räuber, sein Werk verweht, und so ist es um ihn geschehen, sei er auch der beste gewesen. Spiegelbild, Sie gefallen mir nicht! Sie meinen, Sie seien mir nicht schön genug? Im Gegenteil, manchmal zu schön. Denn gewiß: verständnislose Tadler können uns ärgern, Lobhudler aber sind widerlich.

Also nicht das ist es, Spiegelbild, was mir an Ihnen mißfällt. Ihnen fehlt etwas, das zu mir gehört, ein Attribut, das einzige, auf das ich Wert lege und das mich stets begleitete: die Diogenes-Laterne. Die

eben vermisse ich bei Ihnen, und darum sage ich: Spiegelbild, Sie stimmen nicht.

Die Aufgaben der Menschen sind verschieden, demgemäß verschieden die Hilfsmittel, die ihnen die Natur mitgibt: dem die Gabe der Forschung, jenem das Genie des Schaffens, und so weiter in den mannigfaltigsten Spielarten. Mir gab sie das Verlangen nach dem Menschen, den Drang, überall diesen Menschen zu suchen, von ihm, von der Idee seines Vorhandenseins aus zu erkennen, zu urteilen, und dieses Grundmaß der Wertbestimmung immer wieder anderen als solches bewußt zu machen. Ich hätte nicht gewußt, an was eigentlich ich mich halten sollte, wenn nicht an diesen einen Urbegriff vom Wesen aller Werte, der mir nach und nach in den verschiedensten Erscheinungen aufging und mir immer herrlicher, in seiner Anwendbarkeit immer unerschöpflicher schien, bis er mir zum Grundkanon des Denkens und Handelns überhaupt wurde.

Aber welchen Menschen? fragen Sie. Den rechten Menschen, den linken oder den mittleren? Spiegelbild, Sie sind einfältig, aber ich weiß schon, auf was Sie hinaus wollen, und werde Ihnen gleich darauf dienen. Vorher antworte ich: den menschlichen Menschen, keinen anderen. Ihm allein bin ich nachgegangen. Ich habe mich da und dort im Wege geirrt, doch nicht in der Grundrichtung. Von den Unterscheidungen aber, die Sie da machen, weiß ich nichts. Ich sehe aus Ihren Einwürfen nur, daß Sie noch nicht begriffen haben, was eigentlich ich meine. Man geht niemals einer Richtung nach um der Richtung willen, sondern weil diese Richtung am nächsten zum

Ziel führt. Die Richtung kann nicht Selbstzweck sein. Läßt sie das Ziel außer acht, dann sucht man weiter den Weg, der uns im Sinne der ursprünglichen Bewegung leitet: eben zum Menschen. Er ist nicht nur das Maß, er ist auch das Ziel der Dinge. Darum lehne ich Sie ab, Spiegelbild, weil Sie gerade das nicht erkennen lassen, was für mich das wichtigste und die Erklärung für alles ist. Darum nenne ich Sie Karikatur.

Redensarten! rufen Sie aus. Sie wüßten gar nicht, was Sie praktisch mit diesem Mensch-Begriff anfangen sollten.

Ich will Sie nicht gleich in Verlegenheit bringen und Sie fragen, was Sie mir an anderen Grund- und Wertbegriffen, an Richtungsweisern und Schlüsseln zu inneren Kraftquellen nennen können. Lassen Sie uns zunächst einmal sehen, was wir auf meine Art zuwege bringen.

Können Sie mir erklären, wie eigentlich ein musikalisches Werturteil, sei es über eine Sonate oder eine Sinfonie, zustande kommt und nach was für Gesetzen Sie jener Musikergruppe zustimmen, diese hier bekämpfen? Sie werden mir zugeben, daß die Beurteilung des technischen Könnens oder Nichtkönnens als Schulangelegenheit bereits vorher erledigt sein muß, obwohl schon hier mancherlei merkwürdige Widersprüche sich auftun. Sie werden auch zugeben, daß die sogenannten ewigen Schönheitsgesetze Redensarten sind, geschaffen für Menschen, die nicht denken können oder nicht wollen. Die Ästhetik kann uns bestenfalls Relationen geben. Das grundlegende Absolutum müssen wir selbst mit-

bringen, sonst bleibt alles, was wir folgern, in der Luft hängen.

Nun frage ich Sie nach Ihrem Grundmaß für Gefallen und Mißfallen außerhalb aller schulmäßigen Begriffe der Technik und Ästhetik. Haben Sie ein Rezept, ein Geheimmittel, eine Wünschelrute, die im geeigneten Moment aufpocht? Oder wie machen Sie es? Irgendwo müssen Sie doch schließlich erfahren, wie Sie zu denken und was Sie zu urteilen haben. Spiegelbild, kneifen Sie nicht, bekennen und antworten Sie! Wie, Sie können nicht? Freilich, wie sollten Sie auch, sind Sie doch nur ein Spiegelbild und noch dazu ein falsches.

Also hören Sie: Ich setze die menschliche Echtheit und Wahrhaftigkeit in sich selbst und die Tiefe und Größe des Menschentumes als letzten Prüfstein.

Sie lächeln und meinen, da würde die Verwirrung doch nur noch größer. Gewiß, ich weiß, daß es viele Religionen gibt. Aber ich behaupte keineswegs, daß mein Begriff von menschlicher Echtheit und Wahrhaftigkeit alles erfassen und erschöpfen kann. Ich sage nur, daß die Bezugnahme und die innere Einstellung auf diese Eigenschaften uns die einzige zuverlässige Möglichkeit gibt, für die Dinge der Kunst überhaupt ein Kriterium zu gewinnen, zugleich aber uns selbst gegenüber zu einer ständigen Schärfung des Wertungsvermögens zu gelangen. Denn jede Kritik ist doppelseitig. Sie sagt eben soviel aus über das kritisierende Subjekt wie über das kritisierte Objekt. Sie wird also gefunden nicht, indem wir ein patentiertes Bandmaß aus der Tasche ziehen und dieses dem Opfer anlegen, sondern indem wir uns selbst preisgeben und

uns mit ihm auseinandersetzen. Welche Art von Gemeinsamkeit aber sollte uns das ermöglichen, wenn wir hier nicht über die Hilfsbegriffe der Technik und Ästhetik hinaus die Grundbegriffe der aus dem Menschen gewonnenen Echtheit und Wahrhaftigkeit hätten?

Ich gebe zu, die heut übliche Methode ist ganz anders. Aber sind nicht auch die Ergebnisse dementsprechend? Da wird etwa mit Fortschritt und Rückschritt, mit modern und unmodern operiert und je nach den Lagern alles bewundert oder gescholten, was zur eigenen oder zur fremden Gruppe gehört. Ein Schauspiel, von dem man nicht sagen kann, ob es mehr lächerlich oder mehr widerlich sei. Vor allem ist es unbeschreiblich dumm und überträgt diese Dummheit naturgemäß auch auf die Wertung der reproduzierenden Leistung.

Hier aber ist das angerichtete Unheil erheblich größer. Der Schaffende kann durch verständnisvollen Zuspruch erfreut und angeregt werden, durch Verständnislosigkeit erbittert oder verstimmt — schließlich aber geht er seinen Weg weiter, so wie es sein Gesetz befiehlt. Für den Nachschaffenden ist es ungleich schwerer. Er ist nicht nur von Natur aus meist schwächer als der Schaffende, er ist zudem weit mehr auf das Verständnis und den Zuspruch der Zeitgenossen angewiesen. Lebt er doch nicht nur wirtschaftlich von ihnen, sondern bedarf ihrer auch als der aktiven Resonanz.

Zwar glaube ich auch hier an die geheimnisvolle Kraft jener Macht des wahrhaftigen Menschentumes, die sich durchsetzt selbst dann, wenn sie ihrer eigent-

lichen Natur nach nicht erkannt wird. Indessen gibt es Gebiete, für die Erkenntnis einer Grundnorm unerläßlich, das Fehlen dieser Erkenntnis aber Daseinsgefährdung ist. Ich denke an das Theater: Theater im allgemeinen als Erscheinung unseres öffentlichen Lebens, Theater als Oper- und Schauspiel-Gattung, Theater schließlich als Aufführungsaufgabe für Sänger, Schauspieler und ihre Helfer.

Ich frage Sie: was fangen Sie an mit der Vielheit dieser Erscheinungen? Sie finden diese gut, jene schlecht, mir ergeht es umgekehrt, ich frage nach Ihrem Warum, aber Sie freuen sich der Mannigfaltigkeit dieser tätigen Kräfte, die, wie Sie sagen, der Vielheit des Lebens entspricht. Schade nur, daß zwischen dieser Mannigfaltigkeit der Kunst und der des Lebens ein unüberbrückbarer Abgrund bleibt. Das Leben mag aus verschiedensten Erscheinungen zu uns sprechen — die schöpferische Urkraft bleibt sich gleich. Sie ist im größten Genie das gleiche Geheimnis, wie in einem Käfer oder in einem Grashalm. Im Bereich der natürlichen Schöpfung mag und muß daher jede Wertung unterbleiben, denn wir sind mit viel zu geringen Erkenntnisorganen ausgerüstet, um Maßstäbe aufstellen zu dürfen.

Für die Kunst gilt das nicht. Hier sind wir die Herren, die Schöpfer selbst. So dürfen und müssen wir hier werten, und zwar eben mit dem Maßstab, der für uns im Hinblick auf das Geschaffene der höchste ist: mit uns selbst, mit dem Menschen, der hier Gott ist.

Also ist die Erscheinung der Kunst durchaus Spiegelung des Maßes und der Art der Kraft des

Menschen. Welche Art menschlicher Kraft aber könnte es sein, wenn nicht die der stärksten Naturnähe, also der elementaren Wahrhaftigkeit eines echtesten Menschentumes!

Nochmals und ernstlich gefragt: was für Grundbegriffe der Wertung können Sie mir sonst noch sagen? Über Fortschritt und Rückschritt, modern und unmodern brauchen wir uns nicht mehr zu unterhalten. Wir wollen nur noch die psychologisch bemerkenswerte Tatsache verzeichnen, daß von einem gewissen Reifestadium ab die Vertreter beider Gruppen ihre Namen zu vertauschen pflegen, die bisherigen Fortschrittler also reaktionär und die Reaktionäre mit besonderem Stolz Fortschrittler werden. Es ist dann auch bei beiden Gruppen danach. Wissen Sie noch anderes, Spiegelbild? Ich fürchte, wir kommen darauf hinaus, daß dieser Mann Ihr guter Freund und jene Frau Ihnen von Grund aus unsympathisch ist. Wenn Sie gar nicht mehr weiter wissen, werden Sie Goethe zitieren, der gesagt hat: „Gefühl ist alles“ und werden schließlich in äußerster Not die Freiheit und Subjektivität der Kritik proklamieren.

Lassen Sie uns diesen Irrgarten vermeiden und dafür ruhig und fest das Maß ergreifen, das die Natur für alle Entscheidungen in unsere Hand gegeben und vor unser Auge gestellt hat: den Menschen. Ich wage sogar zu sagen, für noch andere Entscheidungen, als nur solche künstlerischer Art, aber jene sollen uns hier nicht beschäftigen. Ihre Erwähnung geschah nur, weil ich überzeugt bin von der Notwendigkeit innerer Vereinigung von Kunst und Leben. Diese Vereinigung ist Voraussetzung

für die Überwindung des Chaos, in dem wir gegenwärtig umhertaumeln.

Sehen Sie auf die Adressaten meiner Briefe: wem von allen ist diese Vereinheitlichung gelungen? Einem einzigen: Richard Strauß — und er steht da als Sieger, den alle anerkennen, was sie auch sonst gegen ihn vorzubringen haben. Warum? Er hat Kunst und Leben auf eine Formel zu bringen vermocht, indem er ihnen den Generalnenner Mensch gegeben hat. Lassen wir die Frage unerörtert, ob es gerade der Mensch Strauß'scher Prägung ist, der uns als Ziel und Typus gelten mag. Diese Vergleichung mit anderen Typen kommt später und steht auf einem anderen Blatt. Aber es ist doch überhaupt ein Typus da und kann sich sehen lassen. Sie können ihn durchschneiden bis auf die Wurzel seines Wesens: er wird sich als echt und wahrhaftig in sich erweisen.

Das ist viel, Spiegelbild, respektieren Sie das, keiner von den anderen hat es ihm nachgemacht. Nur einen noch wüßte ich in diesem Zusammenhange zu nennen, aber er ist nicht mehr unter den Lebenden: Busoni, der von einer ganz anderen Seite her, durchleuchtend, bis an den Kern ging, während Mahler an der Unvereinbarkeit der Gegensätze zerbrach. Aber haben die übrigen Ähnliches überhaupt versucht und gewollt? Ich fürchte: nein. Sie haben Kunst gewollt, oder Partei gewollt, oder Weltanschauungen oder sonst irgend etwas Schönes — aber sie haben noch nicht den Menschen gewollt.

Wie gelangen wir zum Menschen?

Heikle Frage, wenn sie so gestellt wird. Bis zum heutigen Tage ist es noch immer nicht gelungen, ihn

in der Retorte herzustellen. Aber wir haben doch Wege zu ihm, die sich auftun, sobald wir überhaupt zu suchen beginnen und sehen wollen. Dieses Wollen wäre also wohl das erste. Die Natur hat uns auch für den Menschen in der Musik nicht nur vage Begriffe, sondern ein absolut reales oder naturales Muster mitgegeben: die Stimme.

Ich habe es schon in dem vorangehenden Brief an den Sänger ausgesprochen, daß die menschliche Gesangsstimme für die Musik genau die nämliche Bedeutung hat, wie der menschliche Körper für die bildende Kunst. Wenn unsere Komponisten dies erst einmal richtig begriffen haben, wenn sie für die Stimme nicht mehr schreiben wie für irgendein Instrument, auch nicht wie man sagt „sangbar", sondern ganz aus der Bewußtheit und der Erkenntnis der Unvergleichlichkeit und Einmaligkeit dieses Organes heraus — dann werden wir auch wieder richtige Opern haben.

Nun aber muß ich Ihnen sagen, Spiegelbild, warum ich mit Ihnen nicht zufrieden bin und Sie nicht als meinesgleichen ansehe. Das ist, weil Sie nichts davon wissen, daß ich immer und immer wieder Wesen und Gestalt der menschlichen Stimme als kanonisch erkannt habe für die Musik und für jene Art zusammengesetzter Kunst, deren stärkste Quelle die Musik ist, nämlich das musikalische Theater. Erzählen Sie mir, was Sie wollen, von Reformen, von Durchdringung der Operngeste durch schauspielerische Bewegung, von Neugestaltung des Bühnenbildes, von Umformung alter Opern für die Ansprüche des heutigen Publikums — erzählen Sie mir das und noch hundert-

tausend andere ähnliche Reformgeschichten, lassen Sie es in sämtlichen Zeitungen der Welt durch amtliche Verordnung drucken und das täglich, lassen Sie es dazu in einem ewigen Sprechchor — doch wozu das alles? Ich sage Ihnen ganz ruhig und einfach dagegen: Gottes ist der Orient, und der singenden Menschenstimme ist die Oper. Solange ihr alles das, was ihr da vorhabt, nicht absolut und einzig aus der menschlichen Stimme ableitet und aufbaut, solange ihr nicht begreift, daß die Oper das Erscheinungsspiel der Stimmen ist und diese singenden Stimmen als klanggewordene Menschengestalten ebenso das Maß der Oper sind, wie der Mensch überhaupt das Maß des Theaters — solange sind eure sämtlichen Reformen blinder Lärm und nicht mehr wert als eine tote Katze. Da mögt ihr Triumph und Hosianna rufen soviel und so laut ihr wollt. Hier steht nicht Überzeugung gegen Überzeugung. Hier ist nur eine Möglichkeit der Wahrheit und sie heißt: Mensch.

Sehen Sie, Spiegelbild — Sie könnten viel häßlicher sein, als Sie sind, das würde mich nicht stören, wenn Sie nur diese eine Wahrheit als die meine erkennen ließen. Denn für sie bin ich eingestanden, aus ihr habe ich das Gesetz entnommen. Ich habe gefunden, daß es eine wunderbare Unerschöpflichkeit in sich trägt, und jeden erfaßt und belebt, der mit ihm in Berührung gerät, wobei die Grade der Lebensintensität naturgemäß verschieden sind entsprechend der Qualität des jeweiligen Menschentumes. Ich habe weiter gefunden, daß dieses eben der Schlüssel ist, durch den es möglich wird, die verschiedenen, einander scheinbar widerstreitenden Gebiete der

sozialen und der wirtschaftlichen Fragen einer organischen Lösung in die künstlerische zuzuführen: sobald es nämlich gelingt, sie aus ihrem allen gemeinschaftlichen Kern „Mensch“ zu erfassen und zu begreifen.

Ich glaube, dieses war immerhin eine produktive Leistung. Man hätte nun vielleicht sagen können, sie sei gut gemeint, nur nicht gut gelungen. Aber dafür hätte man sie doch zunächst einmal sehen müssen. Man konnte sie indessen nicht beurteilen, weil man sie überhaupt nicht erkannt hat, und man hat sie nicht erkannt, weil im Augenblick das Organ dieses Erkennens noch nicht da ist. Das gegenwärtige Durcheinander unkontrollierbarer Geschmacksurteile wertet nach dem „Erfolg“. Erfolg dieser Art aber kann beruhen nur auf etwas von vornherein allgemein Erkennbarem, etwas, das mit gangbarer Münze zahlt und die geläufigen Redensarten mit effektvoller Betonung wiederholt. Das allerdings war nicht meine Bahn und nicht mein Ziel. Aber ich vertraue, daß diese Bahn und dieses Ziel sich erkennbar und geltend machen werden mit der nämlichen Notwendigkeit, wie der Begriff des Menschen als des Grundmaßes der Kunst überhaupt neu erkannt werden muß. Denn er ist der einzige, aus dem sich neue Kraft und neues Schöpfertum gewinnen läßt.

Spiegelbild, Sie wissen jetzt, was mir an Ihnen nicht gefällt. Ich wünsche, Sie wären wahrhaftig, nicht meinetwegen, sondern weil es nötig ist, daß die Gesinnung der Wahrhaftigkeit wieder in die Menschen einzieht, zum mindesten in jene, die beispielgebend vor den anderen stehen.

Ich habe Ihnen gesagt, was mir auf dem Herzen lag. Nun wollen wir uns wieder vertragen und uns aufeinander zurechtrücken, wie es eben gehen mag. Wir sind ja nun doch einmal unlösbar ineinander verbunden und verstrickt. Also seien wir wieder gut Freund, nehmen wir auch das kameradschaftliche Du wieder auf, denn wenn ich auch weiß, daß Du nicht ich bist, obschon Du dafür giltst — was liegt schließlich daran? Es kümmert oder auch ärgert einen zuweilen, namentlich, wenn es gelegentlich zu blöd wird und eine Fratze im Spiegel erscheint, die wirklich nur noch Zerrbild ist. Aber das geht vorüber und ist am Ende auch nicht gar so wichtig. Wichtig ist und bleibt nur was wir sind, nicht was wir scheinen.

Komm also, schlechtes altes Bild. Jeder von uns tue das Seinige, Du magst scheinen, ich werde sein. Vielleicht finden wir uns doch noch einmal zusammen. Dann wollen wir endgültig prüfen, welcher von uns beiden der richtige ist.